حسن طلب

يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة افتتاحية هذا العدد، لارتباطه ببعض الندوات الفكرية والأمسيات الشعرية خـــارج الوطن، فى لندن، ودمـــشق وأصـــيلة

ألفية ابن حزم الأندلسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد أوشك عامنا هذا (١٩٩٤) أن ينصرم، دون أن ينتبه أحد منّا إلى أن ألف عام قد مرت على ميلاد مفكر موسوعى كبير وعالم فذ أصيل، هو «ابن حزم الأندلسى» المولود عام ٩٩٤ ميلادية، والذى شهد أخلافه له بهذا الاعتراف الدال: «كل العلماء عيال على ابن حزم».

ويبدو أن الصدفة وحدها هى التى تجعلنا نتذكر مفكرين وكتابا على امتداد تراثنا القريب والبعيد، فنحتفل بهم، فى حين ننسى آخرين قد لا يقلون عنهم قيمة وتأثيرا.

لقد احتفلنا على مدى العقدين الأخيرين بذكرى ألف عام على وفاة الفارابى (توفى عام ٩٥٠ ميلادية)، ثم بذكرى ثمانى مائة عام على وفاة السهروردى وابن عربى، وصدرت كتب تحتوى على دراسات متخصصة حول آثار هؤلاء المفكرين الكبار، وقد احتفلت مجلة (**أدب ونقـد**) منذ شـهرين بمرور ألف عام هجرى على وفاة أبى حيان التوحيدى (توفى عام ٤١٤ هجرية)، وليس يصح فى هذا السياق أن نمر على ألفية ابن حـزم الأندلسى مرور الكرام.

فألفية ابن حزم لاتقل أهمية عن ذكرى هؤلاء، بل لعلها - من بعض الوجوه - تبدو أجدر بالالتفات إليها، وأحق باتخاذها فرصة طيبة للحوار مع أفكار هذا العالم الكبير، الذى قد لا يعرف عنه الكثيرون إلا ماورد فى كتابه الشهير المحبب إلى النفوس (**طوق الحمامة**)؛ بما احتواه من تحليل بديع ممتع لعاطفة الحب.

ابن حزم

غير أن (طوق الحمامة) لا يمثل إلا جانبا واحدا من تراث عريض متنوع تركه لنا ابن حزم، فمن الفقه إلى علم الكلام، ومن تاريخ الأديان إلى الأنساب وعلم الخَبَر (التاريخ)، ومن المنطق والفلسفة إلى الشعر والأخلاق، بحيث لانكاد نجد مجالا معروفا فى ثقافة ذلك العصر إلا وقد كان لابن حزم فيه إسهام متميز.

ويبدو أننا قد اعتدنا الاحتفال بذكرى الوفاة، وكأن الاحتفال قد اقترن عندنا بالتأبين وذكر محاسن الموتى، وهذا بالضبط هو ما فعلناه مع الفارابى وابن عربى والسهروردى والتوحيدى، فهل ننتظر عام ٢٠٦٦ ميلادية حتى نحتفل بذكرى مرور ألف عام على وفاة ابن حزم؟!

إن العالم المتحضر يحتفل الآن بمرور ثلاث مائة عام على ميلاد **فولتير**. فالاحتفال بذكرى الميلاد فرح بالحياة، وتذكير ببهجتها، وتزكية لعالم الأحياء مقابل عالم الموتى؛ فما أحرانا الآن بأن نلتفت إلى إحياء ذكرى ألف عام على ميلاد ابن حزم، بدلا من أن ننتظر ذكرى ألف عام على وفاته.

وما أحرانا أيضا بأن نتخلص من ازدواجيتنا. فنحن تارة نحسب احتفالاتنا وفقا للتقويم الميلادى، كما فعلنا مع ألفية الفارابى؛ وأحيانا أخرى بالتقويم الهجرى كما فعلنا مع ابن عربى والسهروردى والتوحيدى؛ فى حين لم نتعود أن نحيى ذكرى المحدثين (**الطهطاوى - على مبارك - البارودى**.... الخ) إلا وفقا للتقويم الميلادى وحده.

وإذا كان التقويم الهجرى يربطنا بالوقائع الدينية المقدسة؛ فلتكن هذه هى وظيفته فقط لكى يبقى التقويم الميلادى سجلا لحياتنا البشرية بما فيها من أحداث وأنشطة ووقائع، حتى لا يكون للعالم كله تقويم يتعامل به الجميع، ولنا وحدنا تقويم منفصل، وحتى لا نجد من يحتفل اليوم بذكرى مفكر كبير وفقا للتقويم الميلادى، لكى يعود بعد عقدين أو ثلاثة من يحتفل بها من جديد وفقا للتقويم الهجرى.وما التقويم الميلادى فى نهاية الأمر إلا صورة معدلة من تقويمنا الشمسى القديم، الذى كان المصريون الفراعنة أول من توصل إليه.

على أن ما نقصده بالاحتفال بألفية ميلاد ابن حزم، لا يقتصر فقط على التحية ومجرد التذكرة؛ فما أحوجنا اليوم إلى أن ننظر إلى المفكرين الكبار فى تراثنا نظرة نقدية فاحصة، نرى ما أنجزوه فى ضوء ما نحتاج إليه الآن، ونزن ما تركوه منذ قرون خلت، بميزان ما يحيط بنا الآن فى أخريات قرننا العشرين، مع حساب شروط اللحظة التاريخية وقوانينها.

نحن فى حاجة مثلا إلى أن نمتحن (علم الظاهر) الذى أخذ به ابن حزم فى التعامل مع النص الدينى، بحيث أدى به الأمر إلى الوقوف ضد التأويل بكافة صوره، والتعليل بكل أشكاله، اكتفاء بالمعنى الحرفى المباشر.

ونحن فى حاجة أيضا إلى امتحان موقف ابن حـــزم السلبى من القياس والرأى والاستحسان، لصالح التمسك بحرفية النص الدينى، إلى آخر هذه الأفكار التى اكتسب بها ابن حزم عداوة المعتزلة وأهل السنة جميعا.

إن الأخذ بظاهر النصوص مازال فاعلا فى حياتنا المعاصرة، فهو الشعار المعلن لكافة الأصوليات الإسلامية الآن. ولعل فى مناقشة ظاهرية ابن حزم ما يعيننا - بالتأكيد - على كشف الفروق الجوهرية بين تجليات الفكرة الواحدة من عصر إلى آخر.

لقد كان المذهب الظاهرى فى الفقه معروفا قبل ابن حزم، إذ سبقه إليه فى المشرق داود الظاهرى (توفى عام ٨٨٣ ميلادية)، غير أن ابن حـــزم هو الذى نشر المذهب فى الأندلس وبلاد المغرب التى كانت معقل المالكية، ووصل به إلى تمامه.

وإذا كـــان ابن حـــزم قد وقف ضد التأويل والتعليل وسائر أنواع النشاط العقلى الإيجابى، لصالح التقيد بحرفية النص، فإننا لا يجب أن ننسى أنه وقف أيضا ضد التقليد بجميع أنواعه، حتى لو كان تقليدا للصحابة.

أما الدروس التى يمكن أن نستخلصها من سيرة ابن حزم، فهى كثيرة، وهى أيضا بالغة الأهمية فى تصوير القدوة المثلى للمفكرين والكتاب من أبناء هذا الزمان.

فقد كان ابن حزم وزيرا وابن وزير، ولكن المنصب - على رفعته - لم يكن ليصرفه عن العلم والبحث، فآثر فى النهاية حياة الدراسة على حياة الرئاسة، ليترك لنا ثروة من المؤلفات لم يكن ليتركها لو أنه ظل وزيرا.

وكان ابن حزم يعيش فى عصر ساد فيه الجهلاء وغلب الأدعياء، فلم ينل ذلك من إيمانه بأفكاره ولامن ثقته بأن «الحق لايصير حقا بكثرة معتقديه، ولا يستحيل باطلا بقلة منتحليه» كما عبر أبو حيان التوحيدى.

بل إننا نجد ابن حزم قد شكر لأهل الجهل أنهم استنفروا همته وشحنوا عزيمته، كما يبدو من عبارته الدالة: (انتفعت بمحك أهل الجهل منفعة عظيمة، وهى أنه توقد طبعى، واحتدم خاطرى، وحمى فكرى، وتهيج نشاطى، فكان ذلك سببا إلى تواليف عظيمة النفع، ولولا استثارتهم ساكنى، واقتداحهم كامنى، ما انبعثت تلك التواليف».

ومن مآثر ابن حزم التى لا ينبغى أن نغض عنها البصر، أنه كان شديدا فى الحق فلا تأخذه فيه لومة لائم، ولا يرضى فيه باللين والسياسة، حتى لقد جمع المؤرخون فى قرن، بين لسانه وسيف الحجاج بن يوسف.

تحية لذكرى ذلك المفكر الصلد الأصيل، الذى ظل مخلصا لأفكاره فى وجه سواد الفقهاء والعلماء من (المالكية)، وبقى صامدا لا يلين ولا يهادن فى مواجهة الكثرة الغالبة، حتى لم يجدوا سبيلا لمواجهته غير إحراق كتبه ولكن حتى هذا أيضا لم يكن ليجدى فى إيقاف مفكر جبار من نوع ابن حزم، ولم يكن ليثنيه عما هداه إليه عقله.

وإذا كانوا قد تمكنوا من كتبه فأحرقوها، فإنهم ماكانوا ليجدوا سبيلا إلى ما فى صدره، على نحو ما قال هو نفسه فى شعر له قاله بعد إحراق كتبه:

فإن يحرقوا القرطاس، لا يحرقوا الذى

تضمنه القرطاس، بل هو فى صدرى

يسير معى حيث استقلت ركائبى

وينزل إن أنزل، ويدفن فى قبرى

وإنا لنرجو أن تكون لنا وقفة أخرى طويلة مع ابن حزم، نحاوره، ونتعلم منه، ونتأمل تراثه، ونمتحن أفكاره، فهذا هو ما يجب أن يكون عليه الاحتفال بذكرى المفكرين الكبار.

لطفى عبد البديع

شعر الجسد

يظهر ان ما يقال له شعر الجسد هو اخر صيحة فى عالم الشعر، وكم فى عالم الشعر عندنا من صيحات! فقد كان اخر ما نشرته «إبداع» قصيدتين إحداهما لأحمد عبدالمعطى حجازى والثانية لحسن طلب.

ثم طالعتنا جريدة «أخبار الأدب» بقصيدتين أخريين إحداهما لعبدالوهاب البياتى والأخرى لعبدالمنعم رمضان.

وبذلك يكتمل العقد وتتصل الحلقات بين أجيال من الشعراء يتعاقبون على الجسد فى الشعر، جيل الرعيل الأول ثم الذين يلونهم، وكلهم جميعاً يتهادون قبل ثمره الشهى، ثمره المر.

ولا يمكن أن يكون ذلك من قبيل الصدفة او محض الاتفاق، لأن الصدفة لا مكان لها فى شريعة الشعر، فالفعل الشعرى إرادة، والإرادة تنفى ماعداها من أفعال الإنسان.

وتجربة الإنسان مع جسده، إن صح أن يساق الكلام فيها بضمير الغيبة دون ضمير المتكلم، تجربة أصيلة فريدة تكشف عن ضرب من الوجود الغامض، الذى لا يسوغ معه أن يقال إن الجسد شئ من الأشياء، ولا أن الشعور به من قبيل الفكر المرضى، لأنه مغاير لهما وتاريخه من تاريخ الإنسان فى نزقه وشهواته، ورضاه وسخطه، وحريته وعبوديته، وجوعه وطعامه، وصخبه وسكونه، وحياته ومماته.

فهل بعد ذلك يقال لماذا شعر الجسد؟

ونبدأ بشعر البياتى.

وقصيدة البياتى من الشعر الموزون المقفى، كأن الشاعر يقول هاأنذا أجيئكم من وادى عبقر، من ديار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امرئ القيس والنابغة ولبيد بعد أن جبت الآفاق من موسكو إلى مدريد.

والقصيدة لو أخذتَ في ظاهرها، لما كان وراءها شئ يزيد على ما تقطر به من نشوة حسية ليس فيها جديد، ولخرج الكلام إلى ما يشبه التناقض الذى تكذّب فيه أميمة ما يحمل عليها، لأنها لن تكون أميمة التى عرفناها فى مثل قول **النابغة** :

كلينى لهم يا أميمة ناصبِ
وليل أقاسيه بطئ الكواكب

تحمل وجودها العربى فى اسمها قبل أن تحمله بين جنبيها، بل تكون أخرى :

تقول أميمة هذا الهوى
لنا فى شتاء المنافى رمقْ
نبيذ وخبز هو المشتهى
إلى جسد جاع حتى استدق
فها أنا عارية فى الظلام
ونهدى به جائعاً يلتصق
وها هو فى عريه ساحر
يغوص معى ضارباً فى العمق
أرانىَ فى حضنه وردة
يعانقنى قبل أن أحترقْ
بتفاح صدرى تمر يداه
وفى باطنى عينه تأتلق
يداعبنى مثل قيثارة
ويحملنى نجمه للأفق

عبد الوهاب البياتى

فلم يبق إلا أن يحمل الكلام على ما ينبغى أن يحمل عليه قضاء لحق المعنى، ولنا فى قول الشاعر، وهو قلب القصيدة ومفتاحها:

تملكنى وتملكته
فما هو إلا نبى صدق

ما يمكن أن نعول عليه فى ذلك، فالشطر الأول، وهو مأخوذ من **ابن عربى**، يرشحه للإبحار فى سفن الصوفية، والثانى مقتبس من القرآن.

فإذا أضفنا إلى ذلك ما يترامى إليه عنوان القصيدة وهو «**المعراج الأرضى**»، مما يلوح فى قصة الإسراء والمعراج من أنهما كانا بالجسد والروح لا بالروح فقط، تنادت عليه الأجساد والأنبياء والصدق والمعراج كأنها على ميعاد، لتدل على القصيدة وتضعها فى سياقها الصحيح.

وإنما نستظهر لذلك قوله تعالى، والضمير فى الآية للأنبياء : «وما جعلناهم جسداً لا يأكلون الطعام». ومعنى الآية وما جعلناهم ذوى أجساد إلا ليأكلوا الطعام، وذلك أنهم قالوا ما لهذا الرسول يأكل الطعام؟! فأُعلموا أن الرسل أجمعين يأكلون الطعام وأنهم يموتون، وعن **المبرد وثعلب** أن العرب إذا جاءت بين كلامين بِنَفْيَيْن، كان الكلام إخباراً، ومعنى الآية إنما جعلناهم جسداً ليأكلوا الطعام، قالا: ومثله فى الكلام ما سمعت منك، ولا أقبل منك؛ معناه إنما سمعت منك لأقبل منك؛ وقياساً على ذلك نقول ما كان الشاعر جسداً لا يعشق، معناه كان جسداً ليعشق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالكلام لا يستقيم إلا فى أفقه الرمزى. واميمة فيه فى مطلق الحبيبة كما يقول الصوفية عن ليلى العامرية فى شعر ابن الفارض. ثم يتحد العاشق والمعشوق

لمتد الجسد بعذاب الوجود

وما هو إلا عذاب الوجود

وبرد على جسدينا اندلقْ

على باب «دلون» أبصرته

وأبصرنى ربة للالق

وعاهدته أن نطيل العناق

وأن لا نفيق ولا نفترق

وها نحن إثنان فى واحد

وها أنا فى حضنه أنزلق

وفى النفس مع ذلك شئ من اندلق وانزلقْ

ويكر الرمز على الكلمات فترتجف رجفة الحياة والموت. فى الجوع والعرى والخبز والظلام والوردة التى تحترق والصدى الذى يردد الحب قبل احتضار الفسق.

ثم يجئ قبل ذلك كله وبعده شتاء المنافى كأنه المصير المحتوم. فهى إذا قالت:

فيا مطر الحب أمطر علىّ

وبلل جفونى بضوء الشفق

قال الشاعر

فقلت لها إن هذا البهاء

يليق بسلطانتى العاشقةْ

رأيتك فى «أور» قيثارةً

وفى النار مخلوقة خالقة

وفى باب «دلون» عرّافة

وسيدة الشهوة الحارقة

فكونى لى البحر والأرخبيل

وكونى لى البرق والصاعقة

وماذا يبلغ الهوى من هذا الشتاء. ومنافيه تمتد امتداد الظلام. وقد اكتوى بنارها المتنبى منذ أكثر من ألف عام؟ أنا فى أمةٍ - تداركها اللّـ

ـهُ - غريبٌ كصالحٍ فى ثمود

●

وقصيدة **أحمد عبدالمعطى حجازى** من أفق أحر من آفاق الجسد. ولأول مرة أرى قصيدة كلماتها ترفل فى ثياب من المرمر. وتتموج وهى ساكنة فى الفناء الذى يغالب الخلود والخلود الذى يعاند الفناء.

هى اللغة المرمرية التى يريد الشاعر أن ينتزع من جنباتها أنفاس الحياة الهاربة ليقيم الوجود من جديد. وهى تراها الجسد المزدوج جسد صاحبته وجسد التمثال

لقد خيّل إلى وأنا أطالع القصيدة أن الكلمات تكاد تحبس أنفاسها وهى تطّرد واحدة تلو الأخرى حتى لا يسمعها أحد.

هى كلمات تقاوم إغراء الكلام لأنها تريد أن تلوذ بالصمت. وإذا سأل سائل لماذا؟ قلنا لأنها تريد أن تكون الكلمة الأولى والأخيرة للزائر الغامض. والزائر الغامض لا ينبغى أن يتنبس ببنت شفة. لأنه لو فعل لما كان غامضا:

لست صاحبة الجسد
إنه كائنٌ لم تكونيه
حين دخلت هنا فجأةً
وجلست على مقعدى

زائرٌ غامض
جاء كالظل متشحاً بثيابك
ثم تجرد لي
وتفرد في ركنه المفرد

ولست صاحبه الجسده هي ابدة من أوابد هذه القصيدة. ولقائل أن يقول أليست هي صاحبة الجسد الذي نحت منه التمثال؟ والجواب اننا مع تسليمنا بأن التمثال تمثالها. إلا أن وجوده لم يعد معلقا على وجودها. فالتمثال ينبغي أن يكون وجوده لذاته. وإلا لما صح أن يعزى إليه الوجود الفني. وهو وجود مطلق. والقاعدة في الفن أن المادة فيه ليست من قبيل الموصّل السلبي. أي أن العمل الفني لا يظهر بأن يقاومها ويتغلب عليها؛ بل على العكس من ذلك هو موصل إيجابي لمعنى العمل الفني. وهذا المعنى إذا كان يشتق من شيء فإنما يشتق من عالم الشاعر وكلماته التي يقيم فيها وجوده. فالطفولة التي يسميها هي طفولته. والزمان الذي يسبق الذكريات زمانه. وعربدات الدم الفرح بالصبا عربداته.

وليس هذا من قبيل الإسقاط النفسي الساذج. بل هو التجربة الوجودية يقتنصها في كينونة الأجساد الصاخبة المتمردة: من نمر جائع يصب له قدحاً من نبيذ ويشعل له الموقد. وفرس جامح تتماوج أعرافه في السراب

سأتبعه في السراب
إلى أن أعود به آخر الأمد
لا أروّضه
كيف أمسك بالبرق
كيف أشد على جمرة الروح بالمسد؟!

بل أراقصه طيلة الليل حتى يعود معي في الضحى
مرمراً صاحياً
يتفجر حريةً في المكان
ويرتع جذلان في زمن سرمد

وتطامن المادة المرمرية من هذا العالم الصاخب. فتتعقب شهوته وتتلمسها من أماني ضائعة وحدائق موحشة. وكأنها جميعاً لحظات هاربة يمسك بها الشاعر في الكلمات وهو يطالع النحت ويطالع فيه الخلود. ولا يبقى له بعد ذلك إلا أن يقتحم المأساة البشرية ليتعرف الحقيقة. إذ يقول للجسد وقد انطفأت جذوته: عُدْ كما كنت. إلا أن ما كان لا يعود. لأن مصير الإنسان الفناء. لا الخلود

●

سندسة الجسد هو عنوان قصيدة حسن طلب. وحسن طلب شاعر وعر المسالك. سلّطه الله على الشعر وعلى القراء والنقاد. ليشقى به الشعر والنقاد والقراء. لكن دون أن يضنوا عليه بالإعجاب والثناء. وإذا عن لأحد أن يكتب عن شعره استهل كلامه بأنه من جيل السبعينيات. كأن في هذا الوصف ما يغني عن كل تعريف. على عادتنا في أخذ الأمور من أقرب طريق دون تدقيق وتحقيق. وإلا فالسبعينيات هذه إن كان لها من دلالة: فهي دليل على الإفلاس الفكري. لأنه لا يؤخذ منها إلا أن من تُطلق عليهم هم أبناء زمان واحد من سنة كذا إلى سنة كذا. لا أكثر ولا أقل. ومثل ذلك يقال في سائر هذه الأوصاف المشتقة من الزمان الذي يقاس بالشهر والأعوام. وهو أثر من آثار تاريخ الأدب القديم الذي لم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعد أحد يأخذ به إلا أبناء لغة الضاد!

والذى يعنينى من ذلك أن حسن طلب لا يحده هذا الوصف، ولا صلة له بشعره من قريب ولا من بعيد وقصيدته التى نحن بصددها قصيدة تدير الرءوس، فهو شاعر يأخذ بالألباب، ومن الضيم له أن يقال إن صنعته كلها تقوم على التلاعب بالألفاظ، فهذا من أثر الخداع والمراوغة وغيرها مما يجرى مجراهما، مما أورثته إياه اللغة الشعرية: وهى عناء وشقاء.

ولا معنى لأن يقال عنه ما يقال من اللعب بالألفاظ فهذا اللعب وإن كان لا يخلو منه شعر: مقتضاه إذا حُكم به على إنسان فقره فى الشاعرية. وحسن طلب ليس فقيراً فى الشاعرية، بل هو غنى بها؛ ورصيده منها ضخم كما يظهر فى هذه القصيدة ونقول على طريقة القدماء فى ذكر الشاعر بالبيت أو البيتين: كيف يوصف بالفقر من يقول: وشمس عريك تحتمى بالغيم؟

كل ما هنالك أن طريقته فى التأتى إلى اللغة الشعرية صعبة، خفية، تحتاج إلى تأمل شديد لكشف المعمى ونبدأ بالجزء الأول من القصيدة:

جمر على كبد
عيناك؟ أم أزلان فى أبد؟!
شفتاك أم هاتان فاكهتان من زبد؟
وشمس عريك تحتمى بالغيم؟
أم معشوقة قد حوصرت فتحصنت برموز عاشقها
وغلائل الزرد؟!
وأنت؟
أم الجمال الحر حوّر نفسه
فانحلّ حتى حل فى جسد؟!
وظلك؟
أم خطوط من ظلام الضوء

شدتنى بحبل ليس من مسد؟!

ولا نظن شاعراً قبل حسن طلب ألمّ بهذه الأشياء المتباعدة والمتقاربة على هذه الطريقة؛ وإلا فمن جمع بين العينين والأزلين فى أبد؟ والعينان من واد والأزل والأبد من وادٍ آخر. فالأزل استمرار الوجود فى أزمنة مقدرة غير متناهية فى جانب الماضى، كما أن الأبد استمرار الوجود فى أزمنه مقدرة غير متناهية فى جانب المستقبل وهل يخفى ما فى الجمع بين العينين وهما ما هما فى الجسد، إلى الأزل والأبد؟

لقد كان منهما أزل جديد وأبد جديد، وكان من الأبد والأزل عينان جديدتان، وإذا كان الأبد والأزل على ما قدمنا من اللا تناهى، فكيف تكون العينان إذا ضممتا إليهما؟ أى ماذا يكون من صاحبة الجسد؟ والعكس سائغ صحيح

«شفتان؟ أم هاتان فاكهتان من زبد؟». الأمر فيهما هين إن كانت «فاكهتان» قد أضيفت إلى الزبد، وهو مما لا تضاف إليه الفاكهة عادة؛ ولكنه أحق بالشفتين من كل شىء.

و«يداك أم هاتان مروحتان أخلاقيتان». لم أهتد إلى الوجه فى المروحتين ولا فى وصفهما بهذا الوصف الغريب!

أما: «شمس عريك تحتمى بالغيم/ أم معشوقه قد حوصرت فتحصنت برموز عاشقها وغلائل الزرد؟!» فهو مما يصفق له الإنس والجن والملائكة أيضاً وماذا بقى بعد الشمس التى يضاف إليها عرى المخاطبة وهى (أى الشمس) تحتمى بالغيم، وما يقابل ذلك من جمال كونى؟!

وتأمل بعد ذلك «أنت» الذى لا يُضم إليها إلا ما هو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جدير بها فالذى يرقى إلى «أنت» هو الجمال الحر الذى كان لابد له حتى يحل فى الجسد، يعنى يساوقه، أن يصوّر نفسه وينحل. وهل يُضم إلى الظل إلا خطوط من ظلام الضوء. تشد الشاعر بحبل ليس من مسد؟! وهو الحبل الضدّ لحبل حمالة الحطب امراة ابى لهب.

وبهذا ينتهى هذا المقطع الذى بداه بـ «جمرٌ على كبد» وكأنه سؤال كبير أجوبته كانت كونية.

والمقطع الثانى، وهو دون هذا المقطع فى الشاعرية، يختمه بسطرين فيهما نكر لما يقبح نكره. وليس حسن طلب فى حاجة إليه للتدليل على شاعريته. ولو كان نكر الأعضاء التناسلية من الشاعرية لهان الخطب؛ وكتب الجنس قديماً وحديثاً تملأ المزابل

ويستوقفنا فى هذا المقطع قوله

هى صاحبة الجسد
وهو صاحبها
ليس يعرفه أحد غيرها
لا ولم يرها وهى تدهن أعضاءها
برماد الأساطير من أحد

فإذا كان يقال «هى صاحبة الجسد»، فالجديد أن يقال «هو صاحبها»، أى الجسد صاحبها، كأنها تعزى إلى الجسد على معنى أنها تُعرف به. لا الجسد يعزى إليها ويعرف بها على ما يقتضيه أصل الكلام. وبهذا يعظم وجود الجسد ويتعالى لأنه اكتسب زيادة فى الوجود. وفى هذا السياق أيضاً قوله «ولم يرها وهى تدهن أعضاءها برماد الأساطير من أحد». ورماد الأساطير إضافة فريدة تتجاوز المعقول المحدود فى الزمان

وحسن طلب شاعر، ومتفلسف شاعر، دون أن يدخل أحدهما الضيم على الآخر. وقد أشار فى أحد مقاطع هذه القصيدة إلى المحاكاة عند اليونان، فلم يفقد الشعر شيئاً من نضارته:

وأنا من تألّفها

ثم خلّى لإزميله يتسلى بعزف على الجمر منفردِ

فلقى بقصيدٍ فريدٍ

وغنى بلحن على خاطر الفيلسوفين لم يردِ

قال حكيم إن الفن محاكاة، وحكيم قال:

محاكاةُ محاكاه

لكن الفنان استرسل فى الترتيلْ

خدش الجسدَ الحى الناعمَ بالإزميلْ

قال الشرر لمن قدح الوترَ

وإن كان النورُ لمن حمل المشكاةْ

والمراد بالفيلسوفين **افلاطون وارسطو**، الأول يقول بمحاكاة لمحاكاة المُثُل، والثانى محاكاة بمعنى التمثيل، تجمع إلى دلالتها الجمالية بيانا للظاهرة اللغوية فى الأدب. لكن الفنان جمع بين قول هذا وقول ذاك، حين استرسل فى الترتيل بعزف على الجمر منفرد، ثم وقعت عينه من التمثال على صورته:

فأعاد الكرة

حاول أن يتنكّر للأصلِ

وحين تعب

ألقى بقناع الطفل وقال: الفن لعب

هى صاحبة الجسد

إنها الآن مفردةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتربصُ بالمفرد

فإذا ظفرتْ بالذى تشتهى انكرتْهُ

فلم يبق مما يدلُّ عليه

سوى رعشةٍ غب كل وصالٍ

وإغضاء عينين شاكرتين

وتحدق اللغة بصاحبة الجسد. فتقتنصها عند باب المدينة. قبل أن تتحول من كتلة فى المكان إلى شعلة فى الزمان. تضىء ثم تخبو.

ويعود السؤال مرة أخرى سؤالاً بالجمر على الكبد

كيف التقينا دونما وعدٍ

وصرنا اثنين فى أحد؟

ثم افترقنا دون أن نحظى بما يستنفذ الأحلام

من أشراكها

أو يحفظ الذكرى من الندد؟

●

وقصيدة عبد المنعم رمضان بدل عنوانها عليها. فعنوانها نشيد البومة العمياء. يستهلها بالقارعة مرتين.

ثم يقيم القصيدة على كلمة وما يقابلها. والكلمة انسدل أو انسدلت كأنها بوق النذير بما هو واقع. مما يدخل عند صاحب القصيدة فى عداد ما يستنكر. وبعضه من الطعام كالأكل على الطريقة الأمريكية (الهمبورجر والهوت دوج ولحم البيض). ومنه الأحداث السياسية (ترمز إليها غزة). ومنه مآسى المجتمع (الأطفال الجوف على الأرصفة) وقبل ذلك انسدل الجسد الذكر ثم انسدل الجسد الأنثى: ولا شىء غير ذلك.

هذا إلى أشياء أخرى لا يحصيها العد من جرائم السل وصيارفه يتبعهم بصاصون. ولحية ماركس سقطت عنها الصبغة فى مياة السين. وجثث وزرائب ولفات ودوريات الشرطة وخراطيم المياه. والدولار والحشرات والنمل والصراصير والبعوض والبراغيث. وجراد وقمل واوبئة. وأخيراً الكون

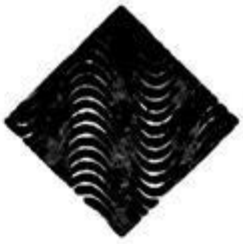
ومعنى الصرخة كما يقول فى القصيدة

فلا تنتظروا الروح على أعتاب منازلكم

ويكررها ثلاث مرات. تسقط فى كل مرة منها كلمة أو كلمات. كأن الصوت يتلاشى فى الفضاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد ابراهيم ابوسنة



بكائية إلى أبى فراس الحمدانى

حَلَبٌ على مرمى سحابة
نثرت ضفائرها ..
.. وفستق دمعها يشكو الصبابة
مالت بنا شمس الغروب ..
.. إلى الكآبة
وأنا وأنتَ .. أبا فراسٍ
ننتمى للريح ..
لا شمس الملوك تضئ
مايعتادنا من ليلنا الوثنى ..
لا قمر الكتابة
يهمى بسوسنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلهبنا

وتطلع فى فضاء القلب

أزهار الغرابة

لا تتكشف للغدٍ ..

.. أنتَ محاصرٌ ..

ما بين بحر الروح والمنفى

وتلك نبوءة العراف

تلمع فى سيوف

ذوى القرابة

من أين يا زين الشباب أتيت؟

من رحم القصائد والمكائد

والشدائد

والرعود ؟

من أين تطلع أيها القمر الشامى

المكبل بالأقارب

والمصائب والقيود ؟

قلبى عليك وأنت تعبر للحدود

جرحا تطاول

ألف عام

جرحًا من الخذلان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والدمع الكذوب

ومن أباطيل

الكلام

جرحا بحجم المجدِ

حجم الحب

فى قلب الشأم

ها انت تبحر فى مياه القلب

تبصر فى مرايا

الوقت أوهام الغلام

يمضى على وقع السيوف

إلى حمى أمٍ

تولول فى الظلام

تبكى رحيل

احبةٍ

بيدِ الأحبةْ

ما زلت ترجف كلما هزتك

أيام الغرام

وأبوك مقتولٌ

بسيف بنى أبيهِ

وأنت ما بين السهام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعطى لفوضى الأرض

بعض نظامها

وتقيم حلمك في النظام

تبنى مدينتك الجميلة

بين أضلاع القصائد

ماكنت تحلُم بالعروش،

أو الضياع أو الموائد

دع زمرة الشعراء

فوق أرائك الذل

المنافق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينشدون ويأخذون

ويكذبون ويفخرون

وأنت شاهد

يتجمعون على الطعام

وأنت واحد

تمضى إلى الروم الذين

تربصوا

تمضى لما لا عيب فيه

أبا فراس

تبتغى «مجد العَرب»

ما من سبب

يدعوك أن تحنى جبينكَ

والخطوبُ ثقيلةٌ

وسواك يقترح الهربْ

ووقفت للموت المؤكّد

أنت «ندٌّ» كالحياةِ له

إذا لاح الخطر

شَدّوا وثاقك

مرحبًا بالأسرِ

أو بالموت

يركع تحت أخمصك الظفر

حلبٌ على مرمى سحابة

وهواك متسع لهذى الأرض

والأحلام غابة

ملأى بأسرار الغيوب

وليلنا متثاقلٌ

وبنو العشيرةِ

يسفكون دماهم

وعلى المدى «أم مصابه»

سرب من الغربان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينعق

فوق تاريخٍ مهان

أممٌ يسابقها الزمان

فلا تبالى

تنطوى خلف الزمان

تلهو إذا حمى الوطيسُ

وحينما اشتد الرهان

فتكت بأنفسها القبائل

وانتحت تبكى حظوظ حروبها

فى ظل أرداف القيان

سرب من الغربان

ينعق فوق تاريخٍ

مهان

أمم تساق إلى مصائرها

يسابقها الزمان

فتنطوى.

حتى لينكرها الزمان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هم صخب من حولك

لم آت تأكيدا لحقائق، ولا اجترارا لأحداث . حسنا، حدث فى وظيفتى، ذات يوم اختلال . لا أنكر ذلك. فى لحظة صاعقة انفكَّ إسارى . ماعدت مجرد استعمال نفعى لخامة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقرن اسمك على الدوام بى. تتشرف بنسبتى إليك. مضيت تطوف المحافل معلنا تبعيتى لك. لكنك، تعرف، أو يجب أن تعرف، أننى لا أرتضى الانتماء، ولا إليك أنت أيضا، يامن اخترتك من بين الأصداف جميعا، لكى اتوسد رحمك، وبلادنس أولد.

قدِّر لى، عبر مشاق كبيرة، أن أحقق ذاتى. مضيت عبر الأزمان ، دون أن أستمد وجودى من مجرد مهارة صانعى. تجاوزت الملابسات التى أحاطت تحضيرى . وماعاد لتاريخ إبداعى، ولالاسمك، يامن جعلتنى فى لحظة من اللحظات أمرا ممكنا، أهمية تذكر .

تريد أن تعرف المزيد عنى؟ فليكن، سأبوح لك بما لم أبح به لغيرك، ولكن لولم تستوعب الأمر فلا تمض تسأل أسئلة ليس لها إجابة عندى .

أنا لا أجلب فى النهاية إثباتا أو إيضاحا. لست إرضاءً ليقين، ولا إلقاء لضوء.

سوف أنتشلك فحسب . حسنا.، سمنى إذن إن شئت جوهرة، ملاذا، تحفة .. مخلِّصاً.

لكنك ستشعر إزائى بالضآلة والانطفاء أيضا، فكما أننى الوجه الآخر للممكن، أومئ إلى منطقة لا يكون فيها عدم الممكن هذا، ضياعا حتما.

أى منطقة هذه التى أحدثك عنها؟ حسنا، لا تتسرع. دعنى أشرح لك، وهو مالم أفعله من قبل مع غيرك، وربما أيضا لن أفعله مع أحد من بعدك هل رأيت فى منامك برقا وامضا؟ هل رأيت فى لياليك سطوعا متفردا في أغوار الظلمة؟ هل رأيت سلما تنزل عليه الملائكة من السماء وتصعد؟ كلا؟ لم تر؟ حسنا، فلتقنع الآن بما أقول، واعرف أن ثمة مثل هذه اللحظات. وأن لمثل هذا السطوع وجودا. ربما لم تكن من قبل تعرف ذلك، ولا كاد بإمكانك أن تعرف، كنت متلاشيا تحت ركامات، أما الآن ، فقم ، أنت تبصر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا نغمة، ضوء استحال لونا، حيز تجسم. أنا وهم من ذات الطينة التى تستخدم فى تشييد التماثيل ورصف الأزقة على السواء، لكننى لست مجرد طينة فى شىء ليس فى غيرى . هم مجرد استخدام، أما أنا ففى ذات الوقت الذى أظل فى الطينة منغلقة اكتسب شيئا ليس فيهم. أنا إضافة.

أنا أوجِّه، وأشع، وأقود، وأجذب.

أنا أشدو.

عليك الآن، أن تبذل جهداً لا ستنباط هذا الشدو

من أين يأتى هذا الشدو؟

تسأل؟

عليك كي تفهمني أن تقبل على بوعي جديد. عليك على الدوام أن تكشف فيَّ أبعاداً جديدة، ربما ما كانت قد دارت بخلد صانعي ذاته. وماالجدوى الآن من ذكره؟ إني انفصلت عن صانعي - أهو أنت؟ - ومضيت موغلة في طريقي . أريد، كما ولدت في أعماق صانعي من قبل، أن أولد من جديد، في أعماقك أنت.

أتعرف إنني، ما الذي جعلني آتي من بعيد، عبر الظلمات والخرائب إليك؟

لا تعد إلى إنكار المكنون، فليس الجوهري الطين ولا هو الحجر في أعمق الأعماق إشعاع، وجذب، ونبض. هناك عنصر كامن لا يُحدُّ .

ابحث إذن عن الامتداد اللامتناهي، بغير قيد من مكان أو حاضر . نقب لاعن الطين والحجر، بل عن العمائر التي تشدو . فهذا الشدو إنما من الأعماق ينبع . ومبارك من يمضي يسبر الأغوار، حتى يغد إلى أسماعه في الصمت، شدوالينبوع.

هناك في الأعماق أنا. فلست من هذه الأشياء التي تصنعها الآلات، وتنتجها المصانع كل يوم لست أنا منهم

هم صخب من حولك، وأنا أشدو. اقص عنك ذلك الصخب. وابحث في الأعماق عني، أنا الصمت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منى أبو سنه

نحو استراتيجية جديدة للأدب المقارن

إن مصطلح «الأدب المقارن» يعنى أن المقارنة هى وسيلة دراسة الأدب، ومن ثم يصبح الوسط (المقارنة) هو الرسالة (دراسة الأدب المقارن) على حد القول المشهور لـ «مارشال مكلوهان». وتأسيسا على ذلك يمكن القول بأن عزل الوسط عن الرسالة مستبعد من دراسة الأدب المقارن. ولهذا فإن تعريف «الأدب المقارن» هو فى الوقت نفسه تعريف «للمقارنة». ويعرّف قاموس أكسفورد المقارنة بأنها التماثل والتشابه، ومن ثم فإن الفعل «يقارن» يعنى «يماثل» أى يكشف عن نقط الاتفاق ويسهم فى إجراء الحوار. ونخلص من ذلك إلى أن المقارنة تركز على التماثل أكثر مما تركز على اللا تماثل، وإلى أن منهج المقارنة منهج علمى ويتطلب الحوار الذى يعنى تبادل الآراء. والرأى التقليدى يقول إن الأدب المقارن متميز عن «الأدب العام» الذى يعنى دراسة الأدب بغض النظر عن الحدود اللغوية الفاصلة.

ومنذ تحدث جوته عن «الأدب العالمى»، لم يتوقف سيل الألفاظ الفضفاضة المتشابكة والتى تضيف بعدا كوكبيا إلى دراسة الأدب من وجهة نظر مقارنة. ومع ذلك فالكوكبية كانت محدودة بالثقافة الأوربية، وعلى الأخص ثقافة أوربا الغربية، ومن بينها الأدب الروسى من حيث أن أصوله أوربية، وذلك من أجل الكشف عن الوحدة الثقافية التى على أساسها تقوم دراسة الآداب الأوربية القومية المتباينة.

ومفهوم جوتة عن الأدب العالمى ينطوى على توجيه الانتباه إلى وجود موروثات غير الموروث القومى، والانفتاح على الأعمال المكتوبة بلغات أخرى غير اللغة القومية. ولهذا فإن جوته قد حاول أن يقترب من الأدب فى الشرق (الفارسى والعربى والهندى والصينى). وفى كتابه «الديوان الشرقى لصاحبه الغربى» حاول جوته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إثراء الأدب الألماني مستعينا في ذلك بالآداب والثقافات غير الأوربية.

ومع ذلك فقد وجه **إدوارد سعيد** هجوما عميقا لمفهوم **جوته** عن كوكبية الأدب العالمي، إذ أنه لم يَرَ في أعمال **جوته** سوى الاستشراق الألماني الذي لم يقم إلا بتطوير التقنيات التي طبقت على النصوص والأساطير واللغات التي كان قد تم جمعها بحرفيتها من قبل المستعمرين الإنجليز والفرنسيين.

وقد أسهم المستشرقون الألمان مع المستشرقين الأنجلو فرنسيين والأمريكان في الهيمنة الثقافية على الشرق، في إطار الثقافة الغربية. ويرى **إدوارد سعيد** أن القسمة الثنائية للحضارة إلى عالمين في الشرق والغرب، قد أفضت إلى عداء متبادل بين ما يطلق عليه الـ «نحن» (الغربيون) والـ «هم» (الشرقيون) على حد تعبيره. وفي إيجاز يمكن القول إن هذه القسمة قد بزغت من المركزية الأوربية التي هي الأساس الثقافي للاستعمار والإمبريالية. وقد كانت هذه المركزية هي الإيديولوجيا التي تولدت عنها الحروب الصليبية ضد الإمبراطورية العثمانية وثقافتها، أي الإسلام واللغة العربية والأدب العربي. وفي القرن السابع تحولت فارس وسوريا ومصر وتركيا وشمال أفريقيا إلى أراضٍ عربية، ومن ثم أصبحت تنتمي إلى المسلمين. وفي القرنين الثامن والتاسع انتصر العرب على إسبانيا وصقلية وأجزاء من فرنسا، وفي القرن الثالث عشر حكم الإسلام الهند وأندونيسيا والصين.

ويرى **إدوارد سعيد** أن الاستشراق قد رسم صورة نمطية للعربي نابعة من تزييف متعمد للواقع، ومستندة إلى معلومات أكاديمية لا علاقة لها بالواقع. ذلك أن الاستشراق، في رأي **سعيد**، أسلوب تفكير يستند إلى تحيز أنطولوجي وإبستمولوجي بين «الشرق» والغرب.

ومن النقاد الغربيين، رفض **رينيه ويليك** هذه النمطية لأنها أسلوب معوج في تناول الأدب المقارن، ولا علاقة لها بالأدب المقارن، لأنها لا تنشغل إلا بنقاط الافتراق، حيث أوربا هي النمط الأرقى وحيث يتم حذف نقاط التماثل.

السؤال إذن: كيف نمارس المقارنة في مجال الأدب المقارن؟

إن الأدب المقارن ينشغل بمستويين من الأبحاث: المستوى السيوسيولوجي والمستوى التاريخي. هذا بالإضافة إلى المستوى الأدبي والأسلوبي الذي عبر عنه بقوة **رينيه ويليك**. ومع ذلك فهذه المستويات ليست كافية في مجال الدراسات المقارنة، لأنها تدفع إلى بيان الفارق - وليس التماثل - بين الأعمال الفنية وبين الثقافات. فالاستشراق دليل ساطع على أن الحضارة قد انقسمت إلى ثقافات معادية لبعضها البعض. وتدعيم هذه القسمة مردود إلى التركيز على خصوصية كل ثقافة، وذلك بالإشارة إلى تباينات قومية. وهكذا تضمحل المقارنة.

والسؤال إذن : إلى أي مدى يمكن لهذه القسمة الثنائية للثقافات والآداب التي يستند إليها المستشرقون في التفرقة بين الغرب والشرق؟ أو بعبارة أخرى، إلى أي مدى يحقق الأدب المقارن الوظيفة المنوط بها؟ ويمكن صياغة السؤال على هذا النحو: هل من الممكن إقامة حوار حقيقي بين عوالم منفصلة: الشرق والغرب، والأنا والآخر؟

الجواب بالسلب. وإذا أردنا إزالة هذا السلب فعلينا أن نعود إلى جذور القسمة الثنائية لنرى ما إذا كانت جوهرية أم عرضية؟ بيد أن هذا السؤال يسبقه سؤال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو: هل العلاقة بين الثقافة الأوربية والثقافة العربية علاقة عداوة ومواجهة على حد ما تذهب نظرية الاستشراق عند **إدوارد سعيد** ؟ وإذا لم يكن ذلك كذلك فما هى طبيعة هذه العلاقة؟

إذا عدنا إلى ما يُسمى بـ «العصر الذهبى» للحضارة الإنسانية فى الفترة من القرن الحادى عشر إلى القرن الثالث عشر، وجدنا أن الاحتكاك بين الفلسفة العربية والفلسفة الأوربية والعلم الأوربى قد دلّل على أن العلماء والفلاسفة العرب كان فى مقدورهم تمثل الثقافة اليونانية ثم تخصيب الحضارة الأوربية، بمعنى أنهم كانوا من العوامل الهامة فى إحداث التطور الحديث.

إن فلاسفة العرب من أمثال الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد، وعلمائهم من أمثال الرازى قد أعادوا تأويل الأفكار والمكتشفات الخاصة بالفلاسفة والعلماء اليونان، وذلك بإدخال هذه الأفكار والمكتشفات فى الثقافة العربية وفى الدين الإسلامى. ولم يخطر ببال العلماء العرب أو الأوربيين. شعار «المركزية الأوربية» أو «المركزية العربية».

وكما هو جدير بالتنويه، فى هذا المقام، أن ثمة حوارا مبكرا قد جرى بين العرب والأوربيين، وأعنى به ما تم بين الفيلسوف الإسلامى ابن رشد وبين الفلاسفة الأوربيين. ومعنى ذلك أن ابن رشد لم يكن مجرد شارح لأرسطو لأن أفكاره مباينة لأفكار أرسطو. وفى المؤتمر الدولى الإسلامى الأول الذى انعقد فى القاهرة عام ١٩٧٩ تقدم **مراد وهبه** (منظم المؤتمر) بمبحث عنوانه «مفارقة ابن رشد»، عرض فيه لنظرية الحقيقتين عند ابن رشد، أو التمايز بين الحقيقة اللاهوتية والحقيقة الفلسفية التى تبنتها الرشدية الإيطالية فى عصر النهضة، والتى كانت من أهم العوامل فى بزوغ التنوير الأوربى.

وقد واجهت هذه المدرسة مقاومة شرسة، وعلى الأخص فى الجامعات الأوربية. فقد نشر **البرت الأكبر** كتابا بعنوان «**وحدة العقل ضد الرشديين**» وحرر **توما الأكوينى** كتابا بعنوان «**ضد الرشدية**». وفى عام ١٢٥٦ اتهمت الرشدية بالهرطقة. وفى عام ١٢٧٠ حرم أسقف باريس **اتيين تامبيه** خمس عشرة نظرية منها ثلاث عشرة مستوحاة من ابن رشد، ومن بينها وحدة العقل الفعال ونفى خلود الروح ونفى العناية الإلهية، سواء ما يتعلق منها بالأفراد أو الأفعال الإنسانية. ومما هو جدير بالتنويه أن هذا الحرمان لم يكن موجها ضد أفراد، بل ضد حركة فلسفية. ويرى مراد وهبه أن هذه الحركة كانت تمهيد الطريق إلى العلمانية، مستندة فى ذلك إلى الحضارة الإسلامية المتمثلة فى فلسفة ابن رشد. ذلك أن **فردريك الثانى** (١١٥٢ - ١١٩٠) عندما أراد إضعاف سلطة الكنيسة فى شئون الإمبراطورية، وجد فى أفكار ابن رشد أساسا لفصل السلطة الزمانية عن السلطة الروحية، أى أساسا لبناء دولة علمانية. والمفارقة هنا أنه بينما كان **فردريك الثانى** يستعين بفلسفة ابن رشد، كان العالم الإسلامى يحكم على ابن رشد بالكفر والزندقة وبإحراق كتبه، وبنفيه إلى بلدته. وهذا هو حال ابن رشد إلى يومنا هذا. أما أوربا فقد كان فى إمكانها إعادة اكتشاف جذور ثقافتها، أى الثقافة اليونانية، ومن ثم تأسيس الحضارة الحديثة وكل ذلك تم بفضل فلسفة ابن رشد.

وإذا كان ابن رشد مسئولاً، جزئيا، عن تأسيس حركتين فى الحضارة الأوربية وهما الإصلاح الدينى والتنوير، فإن إدانة ابن رشد فى العالم العربى تعنى فى الوقت نفسه إدانة هاتين الحركتين. وكان الإصلاح الدينى فى عصر النهضة يركز على تحرير العقل من السلطة الدينية، ويستعين بالهرمنيوطيقا لإجراء فحص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقدى للكتاب المقدس. أما التنوير فقد سار إلى أبعد من ذلك، إذ دعا إلى تحرير العقل فى كل المجالات. وقد عبر عن ذلك كانط فى هذه العبارة: «كن جريئا فى إعمال عقلك». وكانت هذه العبارة هى محور التنوير.

ويبين مما تقدم أننى على الضد من حجج إدوارد سعيد فيما يختص بالعلاقة بين الاستشراق والاستعمار، إذ أن العلاقة بين الثقافتين العربية والأوربية لم تكن دائما علاقة مواجهة أو عداوة. ويبين مما تقدم ايضا أن مقولتى «المركزية الأوربية» و«الغرب ضد الشرق» ليس لهما وجود فى التاريخ. ولكن الموجود هو قضية حضارية مشتركة: تحرير العقل بما يؤدى إلى العلمانية، والتحديث بفضل التنوير فى أوربا، وإجهاض التنوير والتحديث فى العالم العربى. وعلى الرغم من أن ثمة قضية واحدة تواجهها كل من الثقافتين الأوربية والعربية، إلا أن هذه القضية بالذات هى التى تفرق بينهما. إن المطلوب بحثه بعد ذلك هو الكشف عن الظروف الموضوعية والذاتية التى أفضت إلى هذا الإجهاض فى العالم العربى.

والسؤال إذن: إذا كانت المركزية الأوربية ظاهرة تاريخية قد غذتها الإمبريالية وأفضت إلى قطع الحوار بين أوربا والعرب لأكثر من سبعة قرون، فكيف يمكن إحياء هذا الحوار؟

وفى صياغة أخرى: فى إطار الكوكبية التى بزغت اليوم فى العلاقات الدولية، ما هى وظيفة الأدب المقارن ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين؟ وكيف يمكن للمشتغلين بالأدب المقارن أن يكونوا قوة ضاغطة لمنع جميع أشكال الصراع وعلى الأخص الصراع الثقافى؟

للجواب على هذه الأسئلة ينبغى معرفة العوامل المقاومة للحوار الثقافى فى عصر الكوكبية، وأولها الفجوة الشاسعة بين مستويين حضاريين، أى بين المستوى الصناعى ذى البُعد العلمانى والمستوى الريفى اللا علمانى. وقد أفضت هذه الفجوة إلى بزوغ تيار «لا غربى ولا شرقى» ينشد طريقا جديدا هو الطريق الثالث المتميز ثقافيا. بيد أن هذا التيار نافٍ لمنظور المقارنة الذى يستلزم أساسا حضاريا مشتركا. وأفضل وسيلة لبيان هذه الفجوة الحضارية تكمن فى مجالين من مجالات الأدب المقارن، وهما الترجمة والنظرية الأدبية.

أولا، فى مجال الترجمة الأدبية فى أوربا، ثمة مصدران متمايزان: المصدر الأول يكمن فى محاولة ترجمة الإنجيل، حيث يصبح المترجم هو الوسيط بين الوحى وبين مواطنيه العاجزين عن فهم النص الدينى باللغة اللاتينية، وتشهد على ذلك رسالة **لوثر** عن الترجمة التى تبين صعوبة ترجمة حقيقة كلمة الرب ترجمة حرفية. وقد أفضت هذه التجربة إلى نشوء الهرمينوطيقا التى هى عبارة عن تأويل النصوص الدينية وذلك بردها إلى جذورها الثقافية. أما المصدر الثانى فيكمن فى ترجمة أعمال الأقدمين وعلى الأخص ترجمة جذور الثقافة الأوروبية أى اليونانية والرومانية، وذلك بهدف تكييف النصوص الكلاسيكية بما يتفق ومتطلبات عصر النهضة من المكتشفات العلمية والمنهج العلمى التجريبى.

وإذا ا تجهنا إلى الثقافة العربية، فإننا نواجَهُ بموقف متباين للغاية. **فرفاعة الطهطاوى** هو مؤسس مدرسة الترجمة فى العصر الحديث. وكان **محمد على** قد أرسله إلى فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر. وفى أثناء إقامته فى فرنسا مع البعثة التعليمية، ترجم الطهطاوى شذرات من أعمال فلاسفة التنوير فى فرنسا مثل **فولتير وروسو ومونتسكيو وديدرو**، ولكنه حذر قراء العربية من مطالعة هذه الأعمال لأنها مملوءة بحشوات ضلالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذه المفارقة تدل على أن **الطهطاوى** لم يكن على وعى بالأساس العلمانى لأفكار التنوير، لأن إطاره المرجعى هو الإسلام، وليس المجتمع المدنى الحديث المؤسس على نظرية العقد الاجتماعى. فالمجتمع، فى رأى **الطهطاوى**، محكوم بقوانين إلهية واردة فى القرآن ومتمثلة فى الشريعة، ولهذا فإن الغرب، فى رأيه ملحد ومن ثم فهو مرفوض. ومع ذلك فإن العلماء العرب والأوربيين مازالوا ينظرون إلى **الطهطاوى** على أنه من رواد التحديث والعلمانية فى العالم العربى. وهذا، فى رأيى، خطأ فادح يروج لوهم محدد وهو ذيوع العلمانية فى العالم العربى.

ومثل هذه القراءة الساذجة **للطهطاوى** تمنعنا من العثور على جذور المقاومة ضد الحوار الثقافى فى العصور الحديثة، وتكمن هذه المقاومة فى فصل اللغة عن الثقافة بسبب رفض كوكبية أفكار التنوير. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أفكار التنوير قد رحلت من إنجلترا وفرنسا إلى روسيا، ومعنى ذلك أن أفكار التنوير تقسم بأنها أفكار كوكبية. أما مقاومة الكوكبية فإنها إشارة إلى هيمنة المحرمات الثقافية فى الثقافة العربية. ونتيجة ذلك غياب الهرمنيوطيقا سواء فى الدراسات الدينية أو الثقافية أو الأدبية.

وأشهر مثال على التأويل المجهض فى مجال النظرية الأدبية هو **طه حسين**. وقد تناولت هذه القضية فى المحاضرة الرئيسية التى ألقيتها فى المؤتمر العالمى السادس عشر للاتحاد الدولى للغات والآداب الحديثة الذى عقد فى بودابست فى عام ١٩٨٤، وكان عنوان المحاضرة «**اللغة كثقافة**»، وقد نوهت فيها بمثالين من الأدب العربى الحديث هما «**الشعر الجاهلى**» **لطه حسين** و«**الثابت والمتحول**» **لأدونيس**.

ففى الكتاب الأول الذى صدر عام ١٩٢٥ وأعيد طبعه عام ١٩٢٦ يستعين **طه حسين** بالمنهج الديكارتى فى البحث عن جذور الأدب العربى واللغة فى شعر العصر الجاهلى. وقد استعان بالبديهيات العقلية والمعطيات التاريخية للتدليل على أن الشعر الجاهلى هو فى الحقيقة شعر عباسى، أى شعر ألقى فى العصر العباسى، أى بعد قرنين من ظهور الإسلام. وقد أثار كل ذلك تساؤلات عن خلق القرآن. هذا بالإضافة إلى اتهام **طه حسين** بالهرطقة لأنه تشكك فى قدسية اللغة العربية، لغة الوحى. ومن ثم صدور الكتاب وأجبر **طه حسين** من قبل السلطة الدينية على التراجع فى الطبعة الثانية، حيث حذفت جميع الصفحات التى تسببت فى اتهام **طه حسين** بالكفر والزندقة.

ومما هو جدير بالتنويه أن زملاء **طه حسين** فى الأدب العربى واللغة العربية وجهوا إليه نقدا لاستعانته بمنهج أجنبى هو المنهج الديكارتى. فهم يزعمون أن الناقد العربى القديم **ابن سلام** فى القرن السابع، قد استعان بمنهج مماثل لتطبيقه على الشعر العربى وانتهى إلى نتائج مماثلة للنتائج التى انتهى إليها **طه حسين**. ولهذا رفض المفكرون كتاب **طه حسين** على أسس علمية مزيفة، وأعنى محاولته «استعارة» أدوات عقلانية «غربية» من أجل عبور الفجوة بين الشرق والغرب.

وحديثا فاز **نجيب محفوظ** بجائزة نوبل، وجاء فى تقرير اللجنة أن رواية «**أولاد حارتنا**» رواية استثنائية، وهى لهذا من أسباب فوزه بالجائزة. والمفارقة هنا أن هذه هى الرواية الوحيدة من روايات **نجيب محفوظ** التى صودرت فى مصر وفى دول عربية أخرى. بل إنها لم تطبع إلا فى بيروت. وعندما أرادت السلطة السياسية طبع الرواية فى مصر أعادت السلطة الدينية فتواها فى المصادرة، وأيدها الأصوليون الإسلاميون بشدة. والرواية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نموذج على الهرمنيوطيقا الأدبية المبدعة بمعنى حذف الأسطورة من قصة الخلق ومن الله ومن الأنبياء الثلاثة وذلك بتأنيسهم.

وأحدث مثال نشهده فى عالم اليوم هو مسألة سلمان رشدى باعتبارها ظاهرة متميزة فى نهاية القرن العشرين، وهى دليل ساطع على الصدام بين الغرب العلمانى والأصولية الإسلامية.

كل هذه الأمثلة دليل واضح على مقاومة الرؤية الكوكبية للحضارة. وقد اتخذت هذه المقاومة للثقافة الأوربية أشكالا متنوعة: فالفترة ما بين العشرينيات من هذا القرن اتخذت شكل القومية. ومما هو جدير بالتنويه إلغاء اللغتين الإنجليزية والفرنسية كلغتين أجنبيتين من المرحلة الابتدائية (من سن السادسة حتى الثانية عشر) بعد ثورة ١٩٥٢، وفى منتصف الأربعينيات نظم الإخوان المسلمون والقوميون مظاهرة مثيرة أحرقوا فيها بعض الكتب الإنجليزية فى وسط الحرم الجامعى. ثم اتخذت المقاومة شكلا سافرا من قبل الأصولية الإسلامية، التى هى الآن التيار الوحيد المهيمن فى العالم العربى. وهذا التيار هو الذى أحل المركزية الإسلامية محل المركزية الأوربية، وهذا هو الذى فصم العلاقة الجدلية بين العام (وحدة الحضارة الإنسانية) والخاص (خصوصية الثقافات وتنوعها)، وذلك بجعل الهوية الثقافية مطلقة.

وفى إطار مجال النظرية النقدية الراهنة، فإن المقاومة تتجلى فى رفض المنهجية الغربية. ومحاولة تأسيس ما يسمى «نظرية عربية للأدب المقارن»، تقوم على التراث القومى الأدبى. ومن هذه الزاوية فإن الثقافة برمتها بما فيها الأدب، تختزل فى الماضى. ومن هذه الزاوية أيضا فإن الأدب المقارن يصبح مجرد وهم. بل إن ثمة تصورات مثل «التأثير» يتقلص معناها وتتهاوى العلة الثقافية للوظائف البنوية التقنية. وثمة مثال نموذجى للتدليل على هذه الإشكالية، وهو القائل بأن الرواية «الغربية» مناقضة للمقامة باعتبارها الجنس الأدبى العربى الأصيل.

والبديل الذى أطرحه لاستراتيجية جديدة لنظرية فى الأدب المقارن، هو المنظور الحضارى الكوكبى الذى يحافظ على العلاقة الجدلية بين العام والخاص. والغاية من هذا البديل تأسيس حوار حقيقى بين الثقافات استنادا إلى الأدب. والحوار البديل يتجاوز الحوار القديم الذى تأسس إما فى العصر الوسيط وإما فى بداية هذا القرن، ويمكن أن نسميه حوار ما بعد الاستعمار، حيث تنتفى مقولات مثل الأعلى والأدنى وتحل محلها مقولة جديدة فى مجال الأدب المقارن مثل الكوكبية والكونية والإبداع والإنسانية ووحدة المعرفة والوعى الكونى والمشاركة والتفاهم المتبادل والتعاون المتبادل.

وفى إطار دعوة اليونسكو إلى تكريس عشر سنوات «للتنمية الثقافية» بدأت عام ١٩٩٠، وتنتهى بنهاية القرن العشرين، أقترح بهذه المناسبة مشروعاً بحثياً مشتركا تحت رعاية الجمعية الدولية للأدب المقارن، والجمعية المصرية للأدب المقارن، عنوانه «الإبداع فى الثقافات». على أن تكون الغاية منه تحريك الجهود المشتركة بين المتخصصين فى الأدب المقارن، من أجل العمل على توليد حضارة كوكبية، ومنع الصراعات من أن تتصاعد إلى حد استخدام العنف فى أثناء المرحلة الانتقالية إلى الحضارة الجديدة.

وهذا مما لا يمكن أن يتحقق إلا بعمل جماعى يكشف عن الإبداع فى كل ثقافة من ثقافات العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحت

١ أستطيعُ إذن أنْ أرى ظلَّها فوق روحى، وفوق الحروف الصَّغيرة منه، وفى جسدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ أستطيعُ إذن أن أطرّزَها مثلما طرّزَ اللّهُ هذا المساءَ بماءِ يدى

٣ وسوف أفكُّ جميعَ تفاصيلها، سوف أجعلُها حرّةً مثل كاهنةٍ، والملمُ ما يتساقطُ منها على الأرضِ، أجعلُه حجرةً فى جزيرةِ ما أتمنّى، وأدخلُها ربما مرّةً فى صباحِ الغدِ

٤ وإن شاركتنى العناصرُ، ماءُ الطبيعةِ، طينتُها، شمسُها، وانسدالُ أصابعها، وتماثيلُها الخامُ، جسمُ الظلامِ، وآخرُ ما يتبقّى على الوجهِ من خصلاتِ الظلامِ، الملائكةُ الطيّبون، وآدمُ حين اكتفتْ منه حوّاءُ بالهيجانِ، وبعضُ منازلَ،

سكّانُها ينظرون إلى أكرةِ البابِ مبتهجين، ولا أحدٌ منهمو سوف ينبئُ عن رغبة، ويدلُّ على أحدِ

٥ لا تراهم يميلون ذات اليمينِ وذات الشّمالِ، ترى كلبَهم باسطاً رِجْلَهُ، والنَبيذُ قريبٌ من الروحِ، بعضُ النبيذ قريبٌ، وأجنحةٌ تتجرّدُ مثل الفضاء، وأجنحةٌ قد تفرّقُ بين الظلامِ وجلبابهِ الأسودِ

٦ لا تصادُ، ولكنها لا تصيدُ سوى قبّةِ الروح أو غمدِها المفردِ

٧ وقناطرُ تسمحُ أنْ يختفي فوقها عاشقانِ، وأن يأكلا من رغيفيهما، يتركان الفتاتَ على الأرضِ، يستقدمانِ الطيورَ، سأفلحُ أن أكتفي بمناقيرِها، وأسلّمُ ساريتي للّذى بعدها من خلائق، ثم أسلّمُها للّذى بعدها، وأضيعُ، إلى أن تصيرَ الطبيعةُ ليّنةً كالفراغ، فأدخلُها في شقوقِ الفراغِ، وأملأُ قلبي بما يتبقّى من الريح والدودِ، قد يستطيعُ الضّيوفُ الإقامةَ، لكنهم سوف يستأجرون الهواءَ، جميعَ الهواءِ، ليأكلَ من كبدي، وينامَ على مقعدي

٨ هكذا أتسلّلُ، ألبسُ قافيتي، كي أسرِّبَ من رغوتي ضعفَها، كي أسرِّبَ من حاجتي زَبَدي

٩ الحنينُ هنا مثله مثل أعضاءِ جسمك، والشهواتُ هنا كالحوائطِ، نهدمُها فنطلُّ على ما يليها، ونهربُ من أبدٍ لا يُقاوَمُ بالأغنياتِ إلى أبدِ

١٠ انقذينى إذنْ، دنُّرى ما تكشُفَ من سيّئاتِك، واستقبلينى، أنا عابرٌ واحدٌ، يستطيعُ ظلامُك لو يحتويه، اقطفى زهرةً تحلمين بأنْ تقطفيها، ضعيها على عروةٍ فى قميصك، أو فى سبيليك، واحتضنيها وقولى: سأُصبحُ فاتنةً إن مررتَ علىَّ، وغرَّرتَ بى، واضطجعت على ربوةٍ فى دمى، وامتلكتَ، لأنكَ يا مالك الملك سوف تُنفِّضُها من حقولِ الرَّمادِ، وتفتحُ أشداقَها، لتبدِّدَ رائحةَ النوم والشبقِ المُجهَدِ

١١ ارفعى طرفَ ثوبِكِ عن ركبتيكِ، اخلعيهِ، انعتينى بما يستحبُّ الذكورُ الحزينون أنْ يسمعوه: حبيبى، انفخى فىَّ رمادى، انفخى سوف أخلعُ مثلكِ جِلْدى، وما تحته، سوف أسطو على صولجانك أفركه ربما لم أضل ولم أرشَدِ

١٢ ربما أتمكَّنُ من وحشةِ الروحِ، أصعدُ فوق ذؤابتها، ثم أنقضُّ فوق الّذى لم تزلْ راحتاك تضنَّان أنْ نتأمّله ونسوخ، تضنَّانِ لو نعتليه ارفعى راحتيكِ ، هما سوف تستغرقانِ إذا هبطت قطرةٌ بعدها قطرةٌ، ثم يتبعُها مددى

صفر ستنادينني: سيِّدى، هات كلَّ الّذى فى دمائكَ يا سيِّدى

٧ رجّنى، ثم صبَّ مياهَك، واحفرْ إذا شئتَ بهواً وانيةً وأخاديدَ تهْ، سوف أفرحُ إنْ ضلّلتك الحشائشُ والزُّفراتُ، فخوّضتَ من أمدٍ للنشيجِ، إلى أمدٍ للفحيحِ، إلى أمدٍ للكلامِ الصّراح، إلى أمدِ

٦ وأنا عابرٌ واحدٌ، أحتفى بالتقاطِ الصدى من كهوفِ معيشتهِ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE

باقتداري عليه، وكيف أصيِّرُه حارساً للصَّراخ، وكيف أصيِّرُهُ قفصاً مائلاً فوق جسمين، كيف اصيِّرُه امَّةً تتكاثرُ، تَهبطُ من بَدَدٍ لتحطَّ على بَدَدٍ

٥ إنها في الصَّباحِ تراوغُني، في المساءِ تراوغني في أقاصي المساءِ تكونُ الوقودَ الذي أستبيحُ غلالتَه، وأُمنّيهِ بالاشتعالِ، أهشُّ عليه عصاي، وأدعكُه بالرحيقِ الذي يتصاعدُ عبر خلاياي، ثمَّ أعلّقُه كالذبيحةِ في وتدي

٤ في صباحٍ قريبٍ، سأعرفُ كيف أرى صهدَها وهو ينبتُ، كيف أمدُّ إليه الأصابعَ، المسُّهُ، كيف أُدنيهِ من شفتَيَّ والعقُ

أطرافَـه، فى صـبـاحٍ قـريب سـأجـتَـاحُ كل منازلِ شـهـوتِهـا، اتربّصُ بالحاجياتِ التى تنتهى عند أعطافها إنْ تثنّتْ، وتبدأ عند مفارق غُلّمتِها إنْ

دنَتْ، وتظلُّ تقيمُ على لمعةِ العين إنْ شربت شايها فى الفراندةِ أو تركت ظلَّها يتحرّرُ منها، ويخرجُ من مشهدٍ ليخوضَ فى مشهدِ

٣ أستطيعُ إذنْ أن أرى صوتها وهو يعبرُ حلقومها، ويطيرُ إلى غرفةِ النوم، يسدلُ كلُّ الستائرِ، بعد مسافةِ حرفين: آه تصيرُ الحقيقةُ واحدةً، والسَّرابُ سرابين، يختلطان، ويفلتُ من تحت ثقليهما، قَدَرٌ يستبدُّ إذا نَفَدَتْ ريحُه، ويلين إذا الريحُ لم تنعطفْ نحو بهوٍ ولم تنفد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ إنّها لم تزلْ فى يدى، لم تعدْ فى يدى

١ أستطيعُ إذنْ أن أرى ظلَّها فوق روحى، وفوق الحروفِ الصُّغيرةِ منه، وفى جسدى

هويّـــة..

ميدان المحطة الترابي يتجهم فى وجهك.. نافورة على شكل زهرة اللوتس لم تر الماء منذ سنين، كأنها تمثال نافورة..عمود رشيق تعلوه ساعة توقّفت عن عملها مقتدية بجارتها.. أتمنّى ان يكون بيت الأستاذ ناصف عبد الرحيم قريبا من المحطة.. إن لم يقف بجانبك سوف يتأكّد ضياعك وتتلاشى الأحلام الموشاة بماء الورد.. هاهو مقهى على الجانب الآخر من الميدان أنت فى حاجة إلى فنجان قهوة بعد رحلة القطار المملة.

ـ قهوة على الريحة من فضلك.

شحاذ أعرج عليه قميص أزرق يعبر الشارع، لست أدرى أين رأيته من قبل، هل كان فى القطار؟

جاء النادل بالقهوة: أين شارع أسامة بن منقذ؟

ـ لايوجد شارع بهذا الاسم.

ـ تعرف شوارع البلد كلها؟

ـ أعرفها، لكن امهلنى أسأل زميلى.

ابن عمك أنكرك، قال إنه لايستطيع تسليم تركة عمه لشخص لايعرفه ولم يره أحد فى البلد من قبل.

ـ الشارع الذى تسأل عنه فى الخارطة الجديدة.

ـ المسافة بعيدة؟

ـ لابد من تاكسى..

. هل تذهب إليه بهذه الحقيبة الكبيرة في يدك؟

ـ نأسف..

ـ لماذا؟

ـ لانقبل حقائب هنا..

ـ سأفتحها أمامك.. أنظر.. ليس بها غير قميصين وبنطلون وبيجامة وفوطة وغيارات داخلية ومناديل وجوارب وهذا الكتاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لو كان الأمر بيدى لقبلتها، لكن صاحب المقهى يمنعنا من قبول أى شئ.

ـ والسبب؟

ـ الجو غير طبيعى هذه الأيام.

هاهى اللافتات تعلن عن الكثير من الفنادق.. لوكاندة مصر.. فندق العروبة.. هوتيل الشرق.

ـ مادمت لاتحمل بطاقة شخصية، لانستطيع قبولك.

ـ يبدو أنها سقطت منى فى القطار.

ـ اعذرنا ياأستاذ، أنت لاتعرف البوليس.

الحقيبة عبء فى هذا الجو الحار، ليكن هذا الفندق الآخر، الشحاذ الأعرج يحدق فى وجهى مترددا، يبدو أنه نسى أنه أخذ منى «حَسَنَة» منذ قليل.

ـ محال، لابد من البطاقة.

ـ سأترك الحقيبة فقط وأدفع أجرة الغرفة.

ـ ولو.. لأننا سنسجِّل اسمك، وبدون البطاقة يستحيل التسجيل، لكن لماذا لاتدعها فى «أمانات المحطة»؟

أجل، هناك لايطلبون بطاقة شخصية، كيف نسيت ذلك؟

ـ لا نقبلها مفتوحة.

ـ اقبلها على مسئوليتى، أعطنى الإيصال وأنا المسئول.

أشار إلى إطار معلّق على الجوار: اقرأ التعليمات.

ليس أمامك إلاّ أن تحملها وتذهب بها إليه.. ستبدو وكأنك قادم للمبيت عنده.. الشحاز الأعرج يعبر الميدان، كادت إحدى السيارات تدهسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ شارع أسامة بن منقذ ياأسطى..

ـ فى أى منطقة؟

ـ هه؟.. آه.. فى الخارطة الجديدة.

مزارع عن يمين ويسار، نسمة حنون مضمخة بأريج الحقول تخالطها رائحة عطر.

ـ ليس لى ابن عم بهذا الاسم.

ـ اقرأ بطاقتى الشخصية.

ـ الأسماء المتشابهة كثيرة.

ـ لكننى ابن عمك فعلا.

ـ أنت من مواليد القاهرة ووالدتك من هناك، أليس كذلك؟

ـ نعم.

ـ ضع نفسك مكاني، كيف أعطى تركة المرحوم عمي لشخص مجهول؟

ـ عم عويس طاحون يعرفني، وكذلك الأستاذ ناصف عبد الرحيم.

ـ هاهو عويس طاحون أمامك يقول إنه لايعرفك.

ـ كيف ياعم طاحون؟.. ألم تزرنا حين كنا نسكن في بولاق؟

ـ أنا.. صراحة.. يعني.. لا أذكر يابني.

ـ المسألة كلها بضعة قراريط، وعلى كل حال الأستاذ ناصف عبد الرحيم يعرفني.

ـ ناصف عبد الرحيم لايقيم في بلدنا.

ـ أين يقيم؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ كان في عاصمة المحافظة، بلغني أنه غادرها.

ـ إلى أين؟

ـ الله أعلم.

أتمنى ألاّ يفعل الأستاذ ناصف مثلما فعل هذا المسمى بطاحون.

ـ بصراحة مشاكل الأرض بالذات لايخلصها البوليس ولا المحاكم، لابد من عزْوة قوية تناصرك.

ـ إذا كان ابن عمي نفسه أنكرني، أين أجد العزْوة؟

غيوم بدأت تزحف ومعها، زذاذ المطر.. دقّاته.

فوق سقف التاكسي كالعزف المرتجل.. مجموعة من البنات يسرن معا، يمسحن الوجوه المليحة من معاكسات المطر.. سامية كانت حزينة في آخر لقاء.. لوبعت هذه القراريط لاشترينا شقة نبني فيها

عشّنا.. نزرع الحُب فى صحراء أيامنا تنمو فيها سنابل القمح.. كيف أبيعها ولا أحد يعترف بى ياسامية؟.. شلّة الأصدقاء ضاعت منك أو ضعت منها.. غارقة فى مناقشاتها التى لاتنتهى بعد أن تمزّقت رؤاها:

ـ أحسن نظام لنا هو نظام السوق الحر..

ـ الإسلام هو الحل..

ـ نحن من العالم الثالث، لابد من الاقتصاد الموجّه.

ـ قلت الإسلام هو الحل..

هاهى مدينة سكنية بيوتها تشبه القصور الصغيرة.

هنا الخارطة الجديدة ياأستاذ.

من فضلك ياحاج، أين شارع أسامة بن منقذ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ لم أسمع عن شارع بهذا الاسم.

ـ تحرك ياأسطى لنسأل غيره.

ـ أسامة ماذا؟

ـ ابن منقذ.

لا أعرفه.

ـ من هنا يعرف المنطقة جيدا؟

أشار إلى متجر ذى أربعة أبواب فى أعلاه لافتة عريضة : التجارة العالمية الكبرى.. يجلس إلى الخزينة رجل خمسينىّ فى بدلة مبرقشة، يبدو كالطاووس المزهوّ بألوانه، معروق الوجه، أشيب الغودين، يتدلّى على صدره رباط عنق يشبه العلم الأمريكى فى خطوطه وألوانه.

ـ لايوجد شارع بهذا الاسم

ـ تعرف المنطقة جيدا؟

قال شخص يقف بجواره بلهجة احتجاج:

ـ يملك نصف الخارطة وتسأله هذا السؤال؟! تململ سائق التاكسى فى وقفته: إلى أين ياأستاذ؟

ـ لنعد إلى المحطة.

زورقك الكسيح تعصف به أمواج، تقذف به فى اتجاه صخور مدببة الأطراف.. عند خروجى من المتجر وضع شخص ذو قامة مديدة يده على كتفى: معنا لخمس دقائق.

ـ أين؟

ـ تعال وستعرف.

ـ ممكن أعرف شخصية سعادتك؟

ـ ستعرف من أنا بعد خمس دقائق، اصرف التاكسى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحاط بنا رجلان، أشار ذو القامة المديدة إلى سيارة مازدا سماوية تقف على مقربة من المتجر العالمى، جلست فى المقعد الخلفى، جلس هو إلى يمينى وجلس أحد الرجلين إلى مقعد القيادة والآخر بجواره، دققت النظر فى الجالس بجوار السائق، كان الشحاذ الذى يتظاهر بالعرج بقميصه الأزرق، سألنى مديد القامة عن اسمى، حين ذكرته قال هذا ليس اسمك الحقيقى، قلت لو كانت البطاقة معى لعرفت أنه اسمى، أخرج بطاقتى من جيبه وقال «مثل هذه؟» دهشت: كيف عثرت عليها؟ قال أنا الذى أوجه الأسئلة، ماسمك؟ أشرت إلى البطاقة: «اسمى مكتوب فيها»، ابتسم: «هى مزوّرة ويُستحسن ذكر اسمك الحقيقى وإلا أجبرناك بوسائلنا الخاصة» وكانت السماء تمطر بغزارة فى هذه اللحظة، بينما المارة يهرولون فى اتجاه الحوانيت ومداخل البيوت.

الرواية الجديدة

ب س . جونسون*
ت : أحمد عمر شاهين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تكن هذه هى المرة الأولى التى تنتقل فيها مسألة قص القصص من وسيط إلى وسيط آخر، فى الأصل كانت تلك مهمة الشعر الرئيسية، وكانت القصائد السردية الطويلة من أفضل المبيعات وأكثرها رواجا حتى عصر **والترسكوت وبايرون** ، والأخير اكتسح الأول فى أغلبية جمهوره ، فتحول **والترسكوت** ببراعة من القصائد السردية إلى الروايات ، واستمرت أعماله كأفضل المبيعات .

طبعا توافقنى على أنه ليس من الملائم أن نكتب قصائد سردية اليوم؟ مازال البعض يفعل بالطبع، لكن هذه الأعمال نادرا ما تطبع ، فإذا ما طبعت فإن كاتبها يُعتبَر «سكّة» ،؟ لكن الشعر لم يمت أثناء تطور القصة وتقدمها، فالمقطوعات القصيرة المختصرة، والحالات

أن يفتتح **جيمس جويس** أول دار للسينما فى دبلن سنة ١٩٠٩ ، فهذه حقيقة ذات معنى حاسم فى تاريخ الرواية فى هذا القرن، لقد ادرك **جويس** مبكرا جدا أن الفيلم لابد أن يغتصب بعضا من الامتيازات التى كانت حتى ذلك الوقت حكرا على الروائى . فالفيلم يمكنه أن يحكى القصة بشكل أكثر مباشرة ، وفى وقت أقل وبتفصيل أكثر دقة من الرواية، كماأن الفيلم يمكنه تقديم جوانب معينة من الشخصية بسهولة أكثر وتظل دائمة امام الجمهور ، خاصة الصفات المميزة للشخصية كالعرج، او اثر جرح ، او قبح او جمال معين . ولا يمكن أن يقارن وصف روائى لمعركة بحرية أثناء عاصفة بلقطة جيدة من فيلم عن هذه المعركة، ثم لماذا على المرء الذى يريد أن يقرأ قصة ، أن يمضى كل وقت فراغه لأسبوع أو أسبوعين ليقرأ كتابا ، بينما يمكنه أن يعرف القصة بشكل أرقى فى سينما الحى فى أمسية واحدة ؟

* ـ ب . س. **جونسون** : ولد سنة ١٩٣٣ فى إنجلترا، تلقى تعليمه فى الكلية الملكية فى لندن . كتب الشعر بالإضافة إلى الرواية ، وعمل مخرجا بالتليفزيون من أعماله : **المسافرون** ١٩٦٣ .. **البرت انجيلو** ١٩٦٤ ـ **شبكة الصيد** ١٩٦٦ .. **التعساء ـ كل امرىء يعرف شخصا ميتا** ١٩٧٣ .

العاطفية المكثفة ، بالعمق وليس بالطول ، واستغلال الإيقاع فى قصائد تعطى تأثيرها ما دامت قصيرة ، ولو طالت لأكثر من عدة صفحات تصبح مملة وغير مقروءة.

بالطريقة نفسها ستعيش الرواية وتتطور إلى إنجازات أعظم ، بتركيزها على تلك العناصر التى يمكن أن تتفوق فيها : الاستخدام المقتصد للغة، استغلال إمكانات الكتاب التكنولوجية، توضيح الفكر، فالفيلم وسيط ممتاز لعرض الأشياء لكنه فقير تماما فى أخذ المتفرج داخل عقل الشخصية وإخباره فيم يفكر الناس، مرة ثانية أقولها لقد أدرك **جويس** ذلك على الفور ، وطوّر تكنيك المونولوج الداخلى خلال بضعة أعوام من ظهور السينما.

إن تاريخ الرواية فى القرن العشرين قد شهد ، بشكل ما، مساحات واسعة من أرض الروائى القديمة، تستولى عليها وسائط أخرى عاما بعد عام، حتى أصبح الشىء الوحيد الذى يمكن للروائى أن يقول إنه مازال يملكه هو ما يوجد داخل جمجمته، وذلك ما عليه أن يكتشفه، أفضل من خوضه معركة سيفقدها حتما.

جويس هو اينشتين الرواية ، موضوعه فى «**عوليس**» Ulysses كان متاحا لأى شخص ، أحداث يوم واحد فى مكان واحد، ولكن بواسطة الشكل والأسلوب والتكنيك اللغوى صنع منه شيئا أكثر من ذلك. رواية وليست حدوتة عن أى شىء، ما يحدث فيها ليس فى أهمية الكيفية التى كتبت بها، من حيث الوسط اللغوى والشكل الذى صيغت فيه.

بالنسبة للأسلوب فإننا يمكن أن نعتبر **عوليس** ثورة. انها عدة أساليب، فقد رأى **جويس** أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد، وبهذا التجديد وحده (فهناك عدة تجديدات أخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب.

ولكن كم واحداً من الكتب رأى هذا التقدم واتبعه؟ قليل جدا. إنها ليست قضية تأثر بطريقة **جويس** فى الكتابة، إنها قضية إدراك أن الرواية ذات شكل متطور وليس شكلا ثابتا، ولأسباب عملية نقول إنه حيث توقف **جويس** يجب أن تكون نقطة بدايتنا، وكما قال **ستيرن** منذ زمن طويل «هل سنظل نصنع كتبا جديدة على طريقة الصيدلى الذى يركّب الأدوية بأن يصب مادة من وعاء إلى آخر؟ هل سنظل إلى الأبد نلوى ونلوى الحبل نفسه ، إلى الأبد نسير على المجرى نفسه، على الخطوات نفسها؟».

وشهدت السنوات الثلاثون الأخيرة وظيفة قص الحكايات تنتقل إلى وسيط ثالث، وأى فرد يريد أن يرى أو يسمع قصة فإن التلفزيون يلبى حاجته، فكل ما تفعله مسلسلات التلفزيون هو إجابة السؤال «ماذا يحدث بعد؟»، فإذا كان اهتمام الكاتب الأساسى أن يحكى القصص (الأكاذيب كما سأوضح بعد قليل)، فإن أفضل مكان يفعل به ذلك لهو التلفزيون، تجهيزات أفضل وجمهور أوسع. لقد أدرك صناع الأفلام الواعون ذلك، فلم يعد المخرجون الجيدون يركزون على القصة فقط بل على تلك الأشياء التى يستطيع الفيلم أن يقدمها وحده وبأفضل ما يمكن .

لقد استهلكت الأشكال الأدبية وانحط قدرها. انظر ماذا حدث لمسرحيات الخمسة فصول الشعرية فى بداية القرن التاسع عشر ، فلقد كتب **كيتس وشيللى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ووردزورث وتنيسون الشعر الحر، ، ومسرحيات شبيهة إليزابيثية ، وجميعهم، بلا استثناء، اعتبروا فاشلين، لأنهم شعراء تنقصهم الموهبة، ولكن لأن الشكل كان قد انتهى وتهلهل واستهلك، وكل ما يمكن عمله بهذا الشكل قد تم عمله بالفعل مرات كثيرة .

وهذا ما يبدو أنه حدث لنموذج رواية القرن التاسع عشر بوقوع الحرب العالمية الأولى، فلا يهم مدى جودة الكتاب الذين يحاولون كتابتها؛ لأنها لم تعد تصلح لعصرنا، إنها خارجة عن الصدد، ليست متوافقة معنا فالحياة لا تحكى قصصاً، الحياة فوضوية ومتدفقة وعشوائية، وتترك نهايات كثيرة دون حل ودون نظام. والكتاب يستخلصون القصة من الحياة بالاختيار الدقيق، وهذا تزييف، إن قص القصص فى الواقع هو قص للأكانيب، ولقد جعلنى فيليب باسى Philip Pacey أرد عليه بالشكل التالى:

«قص القصص هو قص للأكانيب. قص الأكانيب عن الناس هو إبداع متحيز.. هو إعطاء الناس بديلاً للتواصل الواقعى وليس إنعاشا للاتصال بينهم.. والاتصال الزائف هذا هو هروب من التحدى للوصول إلى صيغ مقبولة مع الناس الحقيقيين».

وأنا لست مهتما بقص الأكانيب فى رواياتى الخاصة. الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هى أن الأدب يعلمّ المرء شيئا حقيقيا عن الحياة. فكيف تُنقل الحقيقة فى عربة من الخيال؟ إن الاصطلاحين: الحقيقة والخيال متعارضان، ومن المستحيل أن يلتقيا منطقيا.

الاصطلاحان «الرواية» و «الخيال» ليسا مترادفين فى الواقع، كما يفترض البعض حين يستخدم أحدهما بدل الآخر، ناشر رواية «شبكة الصيد Trawl أراد أن يصنفها كسيرة ذاتية وليس كرواية، إنها رواية وأصدرت على ذلك واستطعت إثباته. إنها رواية وليست خيالا، فالرواية شكل بالمعنى نفسه الذى نقول فيه إن السونيتا شكل، وفى إطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال، وأردت أن أكتب الحقيقة فى شكل رواية.

على أية حال، من المؤكد أن أى مؤلف يعتمد على فضول القارئ البدائى المتكاسل فى «ماذا يحدث بعد؟» ليظل ممسكا باهتمامه هو اعتراف بالفشل من جانب هذا المؤلف، ألا يستطيع مواجهة حقيقة أن ما يجب أن يجعل القارئ يستمر فى القراءة هو أسلوبه واختياره للكلمات؟ ألا يملك الروائى عزة وكرامة؟ إن السكير الذى يخبرك بقصة عن مشاكله فى حانة يعتمد على الفضول نفسه.

وحين ينظر الروائيون إلى الفنون الأخرى.. ألا يخجلون؟ تخيل كيف يُستقبل شخصٌ ما ينتج اليوم سيمفونية بأسلوب القرن التاسع عشر أو لوحة بأسلوب ما قبل رفائيل! إن ما كان طليعيا قبل عشر سنوات فى الرسم أو الموسيقى يُنظر إليه الآن كتراث لهذين الفنين، لكننا نجد اليوم أن روايات الديكنزيين الجدد لا تنال مديحا كثيرا فحسب، بل تحظى بالمبيعات والمراجعات وتؤهل مؤلفيها لاحتلال الكراسى فى الجامعة، وهذا لا يدهشنى، دع الموتى يعيشون مع الموتى.

أليس هذا الذى قلته عن تاريخ الرواية يبدو منطقيا؟ إذن لماذا يوجد روائيون كثيرون مازالوا يكتبون كما لو أن الثورة التى أحدثتها رواية «عوليس» لم تحدث أبدا؟ لماذا يعتمدون مازالوا على عكازة قص الحكايات؟ ولماذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يظل مئات وآلاف من القراء يبلعون هذه المادة حتى التخمة؟

لا أعرف. أستطيع أن أقول افتراضا بما أن هناك كثيرا من الكتاب يقلدون روائيي القرن التاسع عشر، فإن هناك أعدادا كثيرة من القراء تقلد قراء القرن التاسع عشر أيضا. لكن ذلك لا يؤثر في المنطق الذي اتبعه ولا في طبيعة عملي في الشكل الروائي. قد يكون الأمر في النهاية مسألة تعليم أو تواصل. حين قدمت كتابي هذا إلى الناشر، ولخصت له موضوعه، قال لي إنه من الضروري أن أتكلم بوضوح وبصوت عال، إن ضجة وسائل الإعلام وباعة السوق عالية جدا لدرجة أن الصوت العالي لن يكون كافيا .

نتعلم من المهندس المعماري شيئا مهما : فمشاكله الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لمعماره بطريقة تجعل إنجازه النهائي دراميا، فالشكل يتبع الوظيفة كما قال **سوليفان** ، ويقول **رو** :

« كي نستخلص الشكل من طبيعة أعمالنا بوسائل عصرنا ـ فذلك عملنا ولابد أن نوضح، خطوة خطوة، الأشياء الممكنة والضرورية وذات المعنى. المهندس المعماري وحده وصل إلى ذلك بأمانة عن طريق استخدامه الواضح لمواد البناء المتاحة».

فالموضوعات في كل مكان، عامة الطوب والأسمنت والبلاستيك، وطرق خلطها معروفة وحاسمة، ولكني أدرك أنه ليست هناك مشاكل بسيطة في الشكل، ولكن المشاكل في الكتابة، الشكل ليس هو الهدف، ولكنه النتيجة، ولو كان الشكل هو الهدف فليتبع المرء الشكلانية، وأنا أرفض الشكلانية.

لا يستطيع الروائي أن يجسد واقع هذه الأيام بنجاح، بأشكال مستهلكة. وإذا كان جادا فإنه بعمله يحاول أن يغير المجتمع نحو وضع يعتقد أنه الأفضل، وسيقيم على الأقل حالة ثابتة من الاعتقاد بتطور الشكل الذي يعمل به. وكلا هذين الجانبين راديكاليان، وهذا لا مهرب منه إلا إذا اختار الهروب.

واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة، وقد كانت دائما كذلك، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع، وعلى الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التي تحتوى بشكل مقنع نوعا ما على الحقيقة المتغيرة دوما، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسيط فني آخر، والتعبير عن واقعهم الخاص. وليس واقع **ديكنز** أو **هاردى** أو حتى **جويس** .

واقعية اليوم تختلف بشكل ملحوظ عن واقعية القرن التاسع عشر. آنذاك كان من الممكن الاعتقاد بالنموذج الثابت وبالخلود، ولكن ما يحكم واقعيتنا اليوم هو احتمال أن الفوضى هي الأرجح في تفسيرها ، وفي الوقت نفسه تجد من يبحث عن تفسير لينكر هذه الفوضى»، قال **صموئيل بيكيت** الذي أعتبره أكثر المعاصرين استحقاقا أن نقرأه ونصغي إليه:

«ما أقوله لا يعني أنه لن يكون هناك شكل للفن، إنه يعني فقط أن شكلا جديدا سيكون هناك، وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى، ولا يحاول القول إن الفوضى شئ آخر.. وتظل الأشكال منفصلة عن الفوضى، وعمل الفنان الآن هو إيجاد شكل يحتوى الفوضى».

وسواء أمكن إثبات أن كل شئ هو فوضى أو لم يمكن إثبات ذلك، فالثابت أن كل شئ يتغير، عملية الحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نفسها هى النمو والتحلل، بمستويات متعددة وتنوع هائل، فالتغير هو شرط الحياة، وعلى المرء أن يحتضن التغير كالموجود الوحيد أو المفروض أن يكون، التغير لا للأحسن أو الأسوأ، بل التغير الموجود فى حد ذاته، فما إن يتلمس أسلوب أو تكنيك حتى تتلاشى أسباب وجوده أو تصبح غير مجدية.

يجب أن يكون لدينا الخيال وسعة الأفق لنفهم كيف استجاب الفنان لعصره وكيف بدا له ذلك العصر، أحيانا أشعر بنفسى محظوظا أننى أضحك على نكتة بأننى بدأت أعرف شيئا عن كيفية كتابة الرواية التالية، فالعصر قد تغير: حتى فى هذه المقدمة، فأنا أحاول أن أفرض نموذجا ما، نموذجا داخل الفوضى، لمساعدتى ومساعدتك على فهم ما أقول، لكن النظام والفوضى متعاكسان دائما، لابد أن تبدو هذه الأمور التى أقولها متناقضة، ولكن لماذا يُتوقع من الروائيين أن يتجنبوا التناقض أكثر من الفلاسفة!

لا أعرف حقيقة لماذا أكتب، أظن أحيانا: لأنى لا أعرف أن أفعل شيئا آخر أفضل، بالتأكيد توجد عدة أسباب لا سبب واحد، أستطيع أن أسرد بعضها وسأفعل، لكننى عموما أفضل ألا أفكر فيها. أعتقد أننى أكتب لأن لدى ما أقوله، وهو شئ فشلت فى قوله فى أحاديثى بشكل مقنع، ثم هناك الغرور، والعناد، والرغبة فى الانتقام ممن آذونى، متوازية مع الرغبة فى مكافأة من ساعدونى، الحاجة لخلق شئ يعيش بعدى (أعتبر ذلك حطام مشاعر دينية)، الفرحة بالتكنيك المحض الذى يطوع الكلمات الطموح فى نماذج من المعنى والشكل بطريقة فريدة من صنعى (على الأقل فى هذه اللحظة).

الحاجة لجعل الناس تضحك معى بدلا من أن تضحك منى، الرغبة فى تقنين التجربة والتوافق مع الأشياء التى حدثت لى والكشف عن حقيقتها، أكتب خاصة لأقوم بطقوس التعويذ، أن أزيح عن نفسى ومن عقلى، عبء تحمل بعض الألم، وضرر بعض التجارب، لتنتهى فى كتاب وليس هنا فى عقلى.

لقد تحدد ما أحاول أن أصنعه فى الشكل الروائى، من خلال المراجعات النقدية التى كتبها عنى بعض مراجعى الكتب المحافظين. ولقد نزع السبب الذى كتبت من أجله ما كتبت، بالطريقة التى كتبت، لم يصل للكثير من الناس بأى شكل. معظم مراجعى الكتب يرون فى «التجريبية» فى أغلب الأوقات مرادفا للفشل، وأنا أعترض فى إطلاق كلمة «تجريبية» على أعمالى، صحيح أننى أقوم بتجارب، ولكن التجارب الفاشلة تظل مخبأة بعيدا، وأما الذى أختاره لينشر، فهو الناجح من وجهة نظرى، بمعنى أن هذه أفضل طريقة استطعت أن أجدها لحل مشاكل معينة فى الكتابة، وحين ابتعدت عن المألوف، فذلك لأن هذا المألوف قد فشل ولم يعد قادرا على نقل ما أود قوله، والسؤال المناسب هو عما إذا كانت هذه الوسيلة تأتى بالنتائج المرجوة منها أولا؟ وهل تحقق ما استخدمت لتحقيقه؟ ولأية درجة كان البديل أقل كفاءة؟ وهكذا ففى كل طريقة استخدمتها كان هناك تبرير أدبى وتكنيكى، ومن لا يقبل هذا فهو ببساطة لم يفهم المشكلة التى كان يجب أن تحل.

لا أعتزم أن أتعمق فى الحديث عن الأسباب التى دفعتنى لاستخدام كل هذه الوسائل، ليس لأن الروايات ينبغى أن تتكلم عن نفسها، وأنها واضحة بدرجة كافية لمن يفكر فيها ، دعك من أن يكون متعاطفا ومتفتحا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجاهها ، لكنى سأذكر بعضا منها ، وأتحدث بالتفصيل عن رواية «التعساء» The unfortunates لأن شكلها هو الذى يبدو أكثر تطرفا.

رواية «المسافرون» Travelling People سنة ١٩٦٣ فيها مقدمة شارحة تلخص كثيرا من تفكيرى بالشكل الروائى:

«كنت جالسا باسترخاء فى كرسى من خشب الخيزران . من صناعة القرن الثامن عشر الصينية ، بدأت أتأمل بشكل جاد بالشكل الأدبى الذى سأكتب به. واستعدت بسرعة النتائج التى وصلت إليها فى تأملات سابقة فى الموضوع نفسه. رفضى للدراما لقيودها الكثيرة ، والشعر غير مقبول فى الوقت الحالى وفى المجال الذى أحاوله، أما الراديو والتلفزيون فكل منهما يتطلب وسطاء كثيرين بين الكاتب والجمهور. والاختيار الأخير هو الرواية لأنها الشكل الذى يملك أقل القيود وهى أقرب للاتصال بالجمهور الكبير.

ولكن ما نوع الرواية التى أريدها؟ بعد قليل من التفكير، قررت أن أسلوبا واحدا لرواية واحدة تقليد أستاء منه كثيرا. إنه يشبه تناول وجبة من الطعام كل صنف فيها طبخ بالطريقة نفسها . وفكرت بملاحظات د. جونسون حول جمهور المسرح ، بأن كل فرد فى الجمهور يكون واعيا بأنه يجلس فى مسرح. وأن هذا يمكن أن ينطبق على قارىء الرواية الذى يعرف بالتأكيد أنه يقرأ كتابا ولا يفعل شيئا آخر، ومن هذا استنتجت أنه ليس فقط مسموحا للمؤلف بعرض آلية الرواية على القارىء، ولكن لو فعل ذلك فإنه يقترب أكثر من الواقع والحقيقة، وهو ما ينقض مقولة القدماء «الفن هو إخفاء الفن» وحين تتبعت هذه الفكرة أدركت أنه من الأفضل أن يكون هناك فاصل بين كل فصل وآخر؛ أتوقف فيه لأتحدث عن الرواية وعن الآراء المختلفة التى أحملها إذا كان ذلك ضروريا، وفيها يمكن الأخذ فى الاعتبار المسائل التقنية ومقتطفات من كتّاب آخرين مناسبة للحال، دون تدمير شك القارىء فى عدم اليقين الذى لم يكن قد حاوله .

ولابد أن أصر على أن أقود القارىء للاعتقاد بأنه لا يفعل شيئا سوى قراءة الرواية. وقد لاحظت بضيق المغالطات البالية التى مارسها روائيون عديدون خاصة من الطبقة الشعبية على قرائهم، لا سيما فيما يتعلق بالاستطراد حيث يقاد القارىء برغبته واستعداده إلى الضلال . فى روايتى لابد أن يكون الأمر واضحا بهذا الخصوص، ولدى القارىء الحرية الكاملة فى الاختيار، أن يقرأ أو لا يقرأ ما يراه استطرادا. وهكذا رسمت طريقة بناء روايتى بشكل عام وفكرت بالفعل فى الشروع بكتابتها.

«المسافرون» تستخدم ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصول، الفصل الأول والأخير يشتركان فى أسلوب واحد لإعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع. هذه الأساليب تشتمل على : مونولوج داخلى ، رسالة ، فقرات من صحيفة ، وسيناريو فيلم وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجى، كان الموضوع مهرجانا احتفاليا فى نادٍ ريفى يضم عددا كبيرا من الشخصيات، واستخدمت التكنيك السينمائى بالقطع السريع من مجموعة إلى أخرى، إنه بالطبع ليس فيلما لكن الطريقة تستدعى ما يعرفه القارىء كتكنيك سينمائى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما وجدت انه من الضرورى العودة إلى البدايات الأولى للرواية فى إنجلترا، وأنا مدين بالصفحات السوداء فى هذه الرواية، لرواية «ترسترام شاندى» ولكنى طورت الوسيلة لأبعد مما استخدمها «ستيرن» لأشير إلى وفاة الشخصية. إن الفصل الخاص بذلك هو المونولوج الداخلى لرجل عجوز عرضة لنوبات قلبية، وحين يصبح فى لا وعيه، فهو لا يستطيع أن يشير إلى ذلك بوضوح عن طريق الكلمات، فى البداية استخدمت نموذجا عشوائيا باهتا للإشارة إلى اللاوعى بعد النوبة القلبية، ثم نموذجا منظما باهتا للإشارة إلى النوم أو إلى اللاوعى الذى يؤدى إلى الاستيقاظ، ثم استخدمت الصفحات السوداء تعبيرا عن الموت. وحيث إن الرواية «المسافرون» فيها جزء حقيقى وجزء خيالى، فهى تحيرنى الآن ولن أسمح بإعادة طباعتها برغم أننى مازلت سعيدا بأن طريقة كتابتها جاءت بنتائج جيدة. لقد تعلمت الكثير من خلالها، أقله أننى تعودت أن اقطع بذهنى أشواطا بعيدة من التفكير دون أن أضطر لاستهلاك أكوام من الورق لأتحقق من أن شيئا ما سيؤتى نتائجه.

واكتشفت ما يجب عمله فى رواية «البرت انجيلو Albert Angelo» سنة ١٩٦٤ للتغلب على مرض الكتاب الإنجليز بالمعادل الموضوعى، ولأقول الحقيقة مباشرة من وجهة نظر ما يراه الشخص، فى شكل رواية واسمع صوتى الضئيل الخاص، وثانية كانت هناك طرق أستخدمها لحل المشاكل التى واجهتنى، واعتبرت أنه لا يمكن التعامل معها بوسائل أخرى فمثلا لكى أنقل درسا معينا يلقيه مدرس على تلاميذه، قسمت الصفحة إلى عمودين، الأفكار تدور بذهن المدرس وهو يلقى درسه توضع فى العمود الأيمن بخط مائل، ويوضع على الشمال حديثه وحديث تلاميذه بشكل روائى: طبعا من الواضح أن القارئ لا يمكن أن يقرأ الاثنين معا، لكن حين يقراهما كليهما سيرى أنهما يسيران معا وفى الوقت نفسه، ويقدمان أيضا ما يدور فى نفسه آنذاك. وحين يجد البرت «كارت الحظ» فى الشارع، فالوصف هنا يبعدك عن الحقيقة، وإذن لابد أن تعيد إنتاج الحادثة، وتكشف عما سيقع، لا توجد طريقة أقرب إلى الحقيقة وأكثر تأثيرا من أن تقطع جزءا من الورقة فى الصفحات التى تقدم الحادثة بحيث يمكن قراءتها فى مكانها الحقيقى ولكن قبل أن يصل القارئ إلى ذلك الموضوع.

رواية «شبكة الصيد» Trawl سنة ١٩٦٦ كلها مونولوج داخلى تقديم لما يدور داخل العقل - عقلى - طبعا فى لحظة يتغير الموضوع ويتقدم ما تفكر به، والمشكلة الفنية الحقيقية الوحيدة التى واجهتنى هى كيفية تقديم قفزات العقل الداخلى من موضوع لآخر، وأخيرا قررت اتباع طريقة الفصل بمسافات ٣ مللم، ٦ مللم، ٩مللم، وحتى لا يختلط الأمر بين هذه الفراغات وبداية الفقرات فقد وضعت فيها نقطا فى مستوى العلامات العشرية، وأشك الآن إذا كانت هذه النقط ضرورية، ولتعويض القارئ عن عدم وجود الفراغات الخاصة بالفقرات التى تعطى لعين القارئ بعض الراحة. فإن طول الأسطر قد قُصرَ مما أعطى الكتاب شكلا طويلا.

إيقاعات اللغة فى «شبكة الصيد» حاولت أن أجعلها توازى تلك الإيقاعات التى للبحر، بينما استخدمت الشبكة استخداما كبيرا كاستعارة للطريقة التى يعمل بها اللاوعى أو يظهر أنه يعمل بها.

اللحظة التى خطرت ببالى رواية «التعساء» (١٩٦٩) كنت فى محطة سكة حديد نوتنجهام، ذاهبا لتغطية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مباراة كرة قدم لجريدة «الاوبزروفر»، وهى مباراة عادية لا شئ خاص فيها . ولم افكر فى المكان الذى سأذهب إليه، خاصة وقد اعتدت الذهاب كل يوم سبت إلى مدينة مختلفة لتغطية مباراة ما، فتعودت على آلية السفر والوجود فى مكان غريب، لكن حين صعدت سلالم تلك المحطة من الرصيف إلى صالة الدخول. صُدمت بمعرفتى لهذه المدينة وبشكل جيد. إنها مدينة كان يعيش فيها صديق حميم لى، ساعدنى فى عملى حين تخلى عنى الجميع، وعاش فيها حتى موته المأساوى فى سن صغيرة قبل سنتين بفعل السرطان. إنها المرة الأولى التى احضر فيها إلى المدينة بعد وفاته، وطوال فترة بعد الظهر التى قضيتها هناك، عادت إلى ذاكرتى كل تفاصيل ما عملناه معا، وتداخل الماضى الميت بالحاضر الحى فى ذهنى وانا اغطى هذه المباراة. وأدركت فيما بعد ظهر ذلك اليوم انه لابد ان اكتب رواية عن هذا الرجل «تونى» وموته المأساوى بلا هدف وتأثيره علىّ وعلى من عرفوه.

كانت المشكلة الفنية الرئيسية فى رواية «التعساء»، هى عشوائية المادة، الذكريات عن تونى، وتقرير مباراة كرة القدم الروتينى، الماضى والحاضر منسوجان بطريقة عشوائية كاملة، دون ترتيب زمنى، وهذه هى طريقة عمل العقل ولأسباب واضحة كان على الرواية أن تكون أقرب ما يمكن لما حدث فى عقلى خلال ثمانى ساعات بعد الظهر ذلك السبت المعين.

هذه العشوائية كانت فى صراع مباشر مع الحقيقة التكنولوجية للكتاب فى شكله المعروف، فالكتاب يفرض نظاما ما على المادة، نظام الصفحات فى تتابعها، فكرت فى حل لهذه المشكلة بألا تجمع فصول الرواية فى مسلسل صفحات متتابعة كما يكون الكتاب عادة، ولكن توضع الفصول «مفرطة» فى علبة كرتونية، كانت الفصول مختلفة الأطوال، بعضها وكان ثلث صفحة والبعض الآخر اثنتى عشرة صفحة وقد رقمُ كل فصل على حدة.

الهدف من هذه الوسيلة بعيدا عن الفصل الأول والفصل الأخير اللذين أشرت إلى انهما كذلك، أن تصل الفصول إلى القارئ بنظام عشوائى، ويمكنه قراءتها بأى ترتيب يريده. وإذا تخيل أحد أن الناشر أو أى قارئ سابق قد رتبها بنظام معين، فباستطاعته أن يعيد ترتيبها بأى شكل يريد، وقراءتها بالترتيب الذى اختاره. وهذه طريقة استعارية ملموسة للعشوائية ولطبيعة مرض السرطان.

وأنا لا أعتقد الآن، أو حتى انذاك أن هذه الطريقة قد حلت المشكلة تماما، فطول الفصول كان تعسفيا، حتى الجمل المنفصلة أو الكلمات المنفصلة تكون تعسفية بالمعنى نفسه، لكنها لا تزال الحل الأفضل لنقل عشوائية العقل، بدلا من النظام المفروض لكتاب مجلد متتابع الصفحات.

كان يهمنى بالدرجة الأولى حول رواية «التعساء» هو أن أستدعى بدقة، قدر الإمكان، ما حدث، لأننى لا أريد أن أظل أحمله فى ذهنى فترة أطول، كما أننى أردت أن أفى «تونى» حقه قدر ما أستطيع، ثم الحاجة لأن أتواصل مع نفسى وأنفس مشابهة مرت بى بقدر ما تسمح به الظروف، مع أشياء أهتم بها بعمق، مما يعنى أن الرواية ستوصل تلك التجربة للقراء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سأعود للقراء والتواصل معهم حالا، لكن هناك روايتين تمثلان تغييرا فى الاتجاه، مع أنهما جزء من الكل، كالكوع المتصل بالذراع، لكنهما تأخذان طريقا آخر «منزل الام عادية ٧١» و «والمدخل المزدوج لكريستى» جاءتنى فكرتهما وأنا أكتب «المسافرون». ولقد ناقشتهما مع توفى. ولكن الروايات الثلاث التى تلت «المسافرون» اعترضت كتابتهما، بالإضافة إلى أنى أحبطت من رواية «بيت الام» حيث بدت صعبة فنيا، ما أردت أن أعبر عنه فى هذه الرواية، هو مجموعة من الأحداث فى بيت للمسنين، تقدم من خلال عيون ثمانية من هؤلاء المسنين.. نظرا للتشوهات والعجز المتنوع للسكان فستبدو هذه الأحداث للقارئ العادى «غيرعادية»، وفى النهاية ستكون هناك وجهة نظر مديرة المنزل، وكما هو واضح فهى عادية، وبالتالى فالأحداث نفسها ستُرى عادية انذاك بالمقارنة. الفكرة هى أن تقول شيئا ما عن اشياء ندعوها «عادية» أحيانا «وغير عادية» أحيانا أخرى الصعوبة الفنية أن تجعل الشئ نفسه طريفا ومهما تسع مرات، وهى المرات التى سيوصف بها الحدث.

بحلول عام ١٩٧٠ فكرت بأنى لو لم أنفذ الفكرة الآن فلن أنفذها، وهكذا جلست لها، واسترحت حين وجدت العمل يسير بيسر.

وخصصت لكل شخصية إحدى وعشرين صفحة، وكل سطر فى كل صفحة يقدم اللحظة نفسها عند الشخصيات الأخرى، وهذا يعنى هامشا على اليمين غير مبرز ، وقد تخيل أكثر من مراجع للعمل أن الكتاب شعر وقد نالت مديرة المنزل صفحة زائدة حيث أوضحت فى هذه الصفحة أنها:

لعبة أو تلفيقة من المؤلف . فأنت تعرف أيها القارئ أن هناك كاتبا وراء كل ذلك ولا أريد أن أخدعك. ولا يجب أن يوجد من يخدعك.

فى رواية «المدخل المزدوج لكريستى» جعلت القارئ واعيا جدا أنه يقرأ كتابا وأن المؤلف يخاطبه حول الرواية.

فكرة الرواية تدور حول شاب تعلّم القيد المزدوج فى حساب الدفاتر، يبدأ فى تقديم معرفته للمجتمع والناس، حين خذله المجتمع، بدأ هو نفسه يخذل المجتمع لكى يوازن دفاتره، الشكل يتبع الوظيفة، فالكتاب مقسم إلى خمسة أجزاء ينتهى كل جزء بصفحة حسابات يحاول فيها «كريستى» أن يقيم توازنا مع الحياة.

أنا فى الواقع لا أستمتع بوصف العمل أكثرمن ذلك، فالكتاب هناك كى يُقرأ، وكتاباتى الكثيرة حول التكنيك والشكل هى تحويل للنظر عما تدور حوله الروايات، وماذا تحاول أن تقول، وأشياء مثل طبيعة اللغة المستخدمة فيها، وحقيقة أنها كلها تحتوى شيئا فكاهيا وأن ثلاثا منها قصدت أن تكون طريفة جدا بالفعل.

يقال غالبا إن القراء يواصلون قراءة الرواية لأنها تساعدهم على أن يدربوا أخيلتهم، على عكس الفيلم أو التليفزيون، وأن ذلك أحد أسباب جاذبية الرواية عندهم، فهم يتخيلون الشخصيات بالطريقة التى يريدونها، ولكن ذلك لا يصلح مع رواياتى، ومن تَتَبُّع ما سبق أن قلته يجدُ أننى أريد أن أعبر عن أفكارى بحيث لا أترك إلا مساحة ضيقة جدا لأى تفسير فى الواقع أود أن أذهب إلى أبعد من ذلك وأقول لو استطاع القارئ أن يضع خياله الخاص على كلماتى، إذن فإن تلك القطعة من الكتابة تعتبر فاشلة، فأنا أريده أن يرى رؤيتى، لا أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرى شيئا يستحضره من خياله الخاص، كيف يفترض انه سينمو إذا لم يعترف بافكار الآخرين؟ إذا أراد أن يفرض خياله فليكتب رواياته الخاصة، وقد يُظن أننى اقصد بهذا «القارئ الضد» anti- reader، لكن لو فكرنا إلى مدى أبعد ، فسنجد أن ما افعله فى الواقع هو تحدى القارئ لأبرهن على وجوه الخاص بشكل ملموس بقدر ما أبرهن على وجودى بفعل الكتابة.

أعترف أن اللغة اداة غامضة وغير دقيقة لنحقق بها الدقة، فالكلمة الواحدة لها معان مختلفة لكل فرد، لكن ذلك خارج عن إرادتى ولا أستطيع السيطرة عليه، انا أستطيع فقط استخدام الكلمات لتعنى شيئا محددا لى، وهناك الأمل وليس التوقع، فى أنها ستعنى الشىء نفسه لأى شخص اخر.

وذلك يوصلنا إلى السؤال: لمن اكتب؟ دائما ينتابنى الشك فى الكتاب الذين يزعمون انهم يكتبون لجمهور معين، كم رسالة او مكالمة تليفونية تلقوها من هذا الجمهور حتى يمكنهم معرفته ليكتبوا له؟ قليلون جدا، أعرف ذلك من تجربتى فقد سألت الكثيرين عن ذلك. إننى شخصيا وقد نشرت دستة من الكتب قد تسلمت خمس رسائل من قراء عاديين، لم يسبق لى أن عرفتهم، ثلاثة منهم عنفونى بشكل بذىء لأننى نشرت كتابا كانوا على وشك كتابة واحد مثله.

غير مأساة رواية «المسافرون» فانا اكتب بالضرورة لنفسى، والإشباع يكون كله تقريبا لنفسى، وكل ما أمله أن توجد قلة مثلى من الناس، يرون ما افعله ويفهمون ما أقوله ويستخدمونه فى أهدافهم الملتوية. ومع ذلك يجب الا يكون الأمر كذلك أعتقد أن من حقى أن أتوقع من معظم القراء أن يكونوا متفتحين نحو العمل الجديد، أن يكون هناك جمهور فى هذا البلد على استعداد لمحاولة الفهم والتعاطف مع أولئك الكتّاب غير المصفدين بأغلال التقاليد ومع ما عملوه ويحاولون عمله.

إن المرء يدرك حين يرى التقاليد الأوربية العامة للطليعة الأدبية، كم هى زائفة ومحبطة ثقافة الكتاب العامة فى هذا البلد، لا يوجد الكثيرون من الكتاب الذين يكتبون كما تستحق الكتابة أن تكون، دعك من كتاب الرومانسية والرعب والروايات التقليدية المستقيمة (وهى ليست كذلك بل هى ملتوية).. قد يجدر أن اشير هنا إليهم، **صمويل بيكيت** (بالطبع). **جون برجر، كريستين بروك روز، بريجيد بروني، انطوانى بيرجز، الان بينز، انجيلا كارتر، إيفا فيجز، جايلز جوردون، ويلسون هاريس، راينر هيبنستال، ايفين هستى، ماوليد روبن راى، ان كوين، بينولوبى شاتل، الان سيليتو** (من كتابه الأخير فقط) **ستيفان ثيمرسون،** ومن الواعدين **جون ويوى، وهيثكوت وليامز** لو كتب رواية.

وإذا تخيل شخص ما (**هو اوهى**) أننى تجاهلته بعدم وضع اسمه ضمن الأسماء التى ذكرتها فيمكن أن يكتب اسمه فى السطر الخالى التالى:

.....

ويتلطف ويعلمنى بالمواصفات الى جعلته يتخيل أنه كاتب طليعى. هل نحن مهتمون بالمجاملة!

وصفت **ناتالى ساروت** الأدب ذات مرة بأنه سباق التتابع عصا الحداثة تمر من جيل إلى جيل، الغالبية

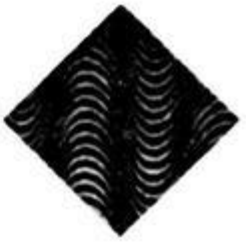
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العظمى من الروائيين البريطانيين سقطوا فى السباق، وظلوا جامدين، أو تراجعوا، أو حتى لم يعرفوا أن هناك سباقا «من أصله».

معظم ما قلته قد قيل من قبل بالطبع، لا شئ جديد، ربما فيما يتعلق بالسياق والتركيب، والذى لا أفهمه لماذا يرفض الكتاب البريطانيون ما أقوله ويتعالون عليه؟!

صحيفة يومية قومية (أعترف أنها ذات آراء رجعية) أعادت نسخة «المسافرون» التى أرسلت إليها لكتابة مراجعة لها، بحجة أن بعض صفحاتها سوداء (هى فى الأصل كذلك)، ورجال الجمارك فى أستراليا صادروا رواية «البرت انجيلو» (فيها قطع على شكل مستطيلات فى الصفحات) وأصروا للإفراج عنها أن يروا البذاءة التى كانت مكتوبة مكان القطع، وكانوا مقتنعين تماما بأنها كانت موجودة، فى إحدى مكتباتنا الكبرى وجدت رواية «شبكة الصيد» فى قسم صيد السمك !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



بهلول سقط المتاع

أراه تحت مجهر،
والفصولُ تعطى لبعضها الرايات،
كان هو الذى أشاع فى وكالة الغوث:
«حبيبتى تنام فى الصقيع
وتلعقُ الفتات من موائد القمارِ والصخبْ
وفى المساء
تغسل الثيابَ والنهود فى البحيرة العقيم»
كان عنوانُ الخطى ، «الحبُّ فى الملاجئ القديمة».
حينذاك: كَفَّ الخديويّونَ عن رَمْى الرصاص،
وعادت إلى الهناجر الطائراتُ،
داخت سمسمية الغزالىّ فى منازل الأربعين،
وازهرت مواخيُر: «خطوةً خطوةً»،

(راجع: عبد المنعم رياض ومحمد حمام)،
فأنهى الفتى كلامَه عن الملاجئ القديمة:
«تخاف فى الظلام عودة النهار
تخاف فى النهار عودة الظلام
ضريرة تنام فى الصقيع»
والفصول تعطى لبعضها الرايات.
مقرفصٌ وراءَ معمل الإحصاء بعد سُقْيا،
يقصُّ: أحدوثة الجسدين المتماسين،
يبدأ الإثبات بالنفى:
«لا الأشجارُ أشجارٌ ولا الماءُ ماء
هذه تجليات الدماء»
كان طبيبُ النساء مستريباً فى حيائى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكنه أوصى بالمضاد وڤيتامين باء، ومال فى أذنىَّ:
تحت المخدِّر غمغمت: من البحرِ إلى النهر،
هذه تجليات الدماء: الأخضرُ الذى يمجِّدُ الفخدين،
بعد سُقْيا وراء مانه يستهيم:
«قال للبحر بحرٌ:
يابحرُ عندى مراةٌ ثقيلةٌ،
كالسفينة التى تحمّلتْ بالقناطير من مُرٍّ وكَمُّونْ
يابحر عندى مراةٌ
تنضو ثيابَها إذا ماعلا موجى الحنونْ»
هو مولعٌ بالقافية التى تقبض الإنس،
وهائمٌ بأن تدورَ فى قُطْرِها البلاغات،
فلاحظ المشخِّصونَ أن مانَه كثيرٌ،
وأن رمزَه الغلاب: إيروس،
كرَّرَ الذى باشره خلفَ ملحق الآداب:
«عندى مراةٌ ممدودةٌ على قبّتى الداكنه
يابحرُ: إنها ساخنه»
وعاودَ الحنين للبدايات،
فى ختام البئر جاءَ اعترافُه الذى سيبقى فى خطاه
منذ أول القوس حتى تكسَّرتْ النصال:
«أردت أن أنمقَ الكلام عن عيونها أبَتْ
لأنها ترى فؤادى الكذوبَ خلف رونقِ القناع»
هل كان عبد الصبور نائماً فى الحبْر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(راجعْ: كان صاحبى مثقفاً لا ذرِبَ اللسان
وعاطفاً لا عاطفيا)

اغنيةُ الفتى فى الإعتام وحيدا:
الشجرة التى طوَفتْ على الدور طوَفتْ على البدنْ
الشجرة التى تقمّصتْ خضرة الشجنْ.
هكذا دخلتْ الشجرة النصوصَ كلَّها،
منذ كشفتْ بنتُ الريماوىَ له طَيَّةٌ وراءَ طَيَّةٍ،
فلا تعجبْ إذا شهدتَه بعد عشرين فسحةٍ
يخطُّ فى «تختة السادسة»:
«فى كاملِ عُدَّتِه هبطَ إلى الكَى/تساهيل/
وفى كاملِ عُدَّتِه نَرَتْه الريحُ إلى صَدَقات»
هى التى لقَّنتْه مسرّةَ البوّابات،
ومكَّنَتْه من شَرْقها خلفَ جابرِ بن حيّان،
لهذا راى مارأى:
هذه الأعضاءُ التى ارْقَتْ فضائى،
ورمى عند المطافئ السؤال:
من تُرى يَفُكُّ اعضائى
ويرمى على كلِّ قُبَّةٍ فى الأرض عضواً؟
(شَرْحُ جابرِ بن حيّان:
عطفةٌ بها بيتُ محبوبى،
وبها بيتُ المباحث)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لعله خارجٌ من أسى: فى سبيل التاج،
فأنا أراه تحتَ مجهرٍ،
وأرى الفصولَ تعطى لبعضها الرايات،
لعل خايلَتْه أحلامُ مهجريِّينَ فاستفتح الشُّرخَ بالشرخِ:
«أخافُ سُمُكَ الخفىُّ ياعشيقى القديم
بليلة ثيابُها وراءَ حائطٍ بعيد
أتخجلين من صديقك الوحيد؟»
لعلك انتبهت للبَلِّ والبليلِ ومبلولةٍ؟
فرطُ ماءٍ فى فرطِ صحراءَ،
لعله إذ أرتْه بنتُ عبد الله خَسُّها خلفَ الشواديفِ صاح:
«المرأةُ الكتلةُ / المرأة المسافه
هذه غيبوبة الكثافه»
لعله إذ تشاكل عليه النَّصُّ والأوراكُ كان مأسوراً
بفَهْدِ الأوائلِ،
ولعلها التى باعت قرطَها بالبَخْسِ،
لكى يُخرجَ الفتى رُغاءَه بين دفتين.
(راجع: حبيبتى مزروعةٌ.
القاهرة.
رسوم: محمد بغدادى.
دار سامى بلاظوغلى).
لعل من تراب هذه المطارحات جاءت:
أغنية المرأة فى الإعتامِ وحيدةً:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا التى أكملت نارى على نارى،
خذوا على الفروع سُرَّتى على الفروع
خذوا حشايَ بين الجمر والرماد.
مغزاكَ كادَ يستبين:
فرطُ ماءٍ فى فرطِ صحراءَ،
فلعلك انتبهت لاقتران الحبِّ بالقلم السياسىِّ،
واقترانِ الشِّعرِ بالمخابرات.

زارتنْى اللحظةُ التى أشجاه فيها رسمُه،
مَشَتْ عليه مباخرُ الشبُّات،
خضتْه فاسوخةُ الأنثى خَضَّ قادرة،
إثرَ تلاطف الحاجات بالحاجات،
فاستوى الرملُ فى زراعة الحياض،
زارتنى اللحظة التى انجلى بها طِلْسمُ أطرافه،
فحيًا فقيرٌ نفسَه:
«جسدى على الشبابيك والبلادْ
جسدى مقابلٌ للبلاد»
عشرون حولاً ستكرُّ
قبل أن تمشى علىَّ رَحْبةُ الحوض،
امَّا منازل الأربعين فهى بلادُ التى مالها بلدُ

أسموه السبعينىُّ ولايزال يحملُ اسمَه،

سيقول له جمعُ سهمٍ: وارِنى عن اسمى،
(اصطيادٌ من النُّفرىِّ الذى سيغدو بديلى)
لكنه ظلَّ مكبلاً بالوصف،
فاختار من منتهى المتماسّين هذه التقاطعات:

كان فى الثلث الأخير من كل عتمةٍ يجىء /
يضيع فى تنفُّسى وفى صريرى/
يكلم الأعضاء كلاما/
ينحنى وينفرد/
يلصق الجسمَ فى جذع نخلةٍ/
ثم ينتفى فى الهزيع/
وكنتُ حينها أمتلى فحيحا

(دلالة الفحيح:
فيه من وصلٍ ورُقْيةٍ،
فيه من تلاطم الفاءات بالحاءات،
وفيه من ثعابين جُحْرٍ)
لايزال يحمل اسمَه،
وعلى صفحة المُخِّ: كارُّو وربطةُ البرسيم،
وأبى يغازلها خلفَ المنحلِ البلدىِّ،
تدخل الأختُ بالشاى غِبَّ انفكاكِ أزرارِ القميص،
فيدارى افتضاحَه بالحديث عن سمادِ الأرز،
وينتقى من جرابه هذه التوافقات:

كبقرةٍ لوّابةٍ كانت تجىء/
تصفُّ فوق أغصانى لعابَها/
تخطو خطاها الحلوب/

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى من قارورةٍ نحاسيّةٍ تشرب/
ثم تبخ فى الأشياء ماتشرب/
وتنتفى فى الهزيع/
فكنت حينَها أمتلى فحيحا

(دلالةُ الفحيح:
ينطوى على اللدغ،
ويعنى الاحتضار والاحتضانَ،
ويشير - من ضمنٍ - إلى نظامِ الرِّىِّ)

هكذا لازمتْه البقرةُ:

فمرّةً هى قراريطُ الجدِّ: همزةُ الوصل بين البذور والفأس، ومرّةً هى الشهوةُ الخامُ إذا ترامتْ على الأسِرّةِ المساحاتُ،
ومرّةً هى التى كان مستهلُّها:
«الف لام ميم، ذلك الكتابُ لاريبَ».
(عشرون حولا ستكرُّ
قبل أن تسترنى بقرةٌ فى شرفةِ الأوديون)
شرفةُ الأوديون: مكانٌ يعوِّلُ عليه لأنه مؤنثٌ.
(ارجعْ إلى بديلى).

تناولنا حِلبةُ فى صالة المحفل النسائى
وفوقنا الفصولُ تعطى لبعضها الرايات،
علّقنا على ابيضاضِ السالفَيْن،
ودسستُ بين أوراقها: دهاليزى والصيف،
(بكائيتى على رحيلها بعد رفع اللجوء،
بدايتها: للفحيح الغامض فى قلبى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونهايتها: أختفى فى: لكم.
راجعْ: دهاليزى ـ الريس ـ ١٩٩٠)
زنْنا حلبةُ واوضحتُ: خرجتْ من يدىْ بعد هَبْةِ الجائعين،
كأننى أردتُ اقترانَ النّصِّ بالسُّمنِ والغاز.
ـ عيناك مازالتا جميلتين.
ـ هل عذّبوك فى العَبْدلى؟
ـ أنتِ التى استطبتِ الوداع
ـ أزهرتْ مواخيرُ: خطوةً خطوةً.
لم أسألْ: اتذكرين رقصة: يابَلَعْ دَلْعْ؟
لم تسألْ: أما زال جرحُكَ تحتَ ترمسِ الصدر؟
لذا رأيتَه تحت مجهرٍ يكتب:
«الفتى: شعرٌ صدره حديقة،
الفتاة: نهداها قاربان»
ماكلُّ هذه النهود فى الصفحات يابنَ زاهية؟
(معانى المفردات:
الصّيف ذو الوطء: جنونٌ أوله ثقبُ إبرةٍ،
وآخرُه: زلّتُ.
رَفْعُ اللجوء: هاربٌ من الهاشميّين فى مصرَ
أعتقه الهاشميون.
هَبْةُ الجائعين: رَجّةُ الروح.
العَبْد لى: مربّعُ التوقيف فى بلاد العرب).
هل كان مستطاعاً:
أن يلتقى الهاشميُّ والهامشىُّ؟
أو أن يلتقى الشّرْعُ والشّعْرُ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البكاء عرياً

كان لابد أن يجرى فى الشوارع عاريا. إذا لم يفعل ذلك ربما انفجر ومات.

بعض من رأوه مصمصوا الشفاه، وذهبوا لحال سبيلهم، وبعضهم انطلق فى أثره فقد كانوا يدركون أن هذا الذى يجرى عاريا، لم يصل بعد لنهاية المطاف. من المحتمل أن تقع أحداث أعجب وأغرب.

جرى مرسى عاريا، وكان لابد أن يتعرى وأن يجرى، فما حدث لا يترك العقل فى مكانه أبدا، ولذلك جرى فى أثره جمع من الناس يتقدمه العيال، والعيال كانت نصف عارية حتى من قبل أن يتعرى مرسى

ـ المعزة أكلت مرسى يا ولاد. المعزة أكلت مرسى يا ولاد.

الجمع يتزايد، وهتاف مرسى المكلوم لا يتوقف.

كان مرسى للحق يرتدى فقط اللباس، اللباس فقط، وكان يوشك أن يبلى عندما جرى ما جرى. لولا أن أمه حضرت ورأته وهو يتخلص من هدومه قطعة وراء قطعة . لم تستطع أن تتحمل المصيبة التى لحقت بولدها، فقعت بالصوت.

اضطرب مرسى، وتوقف بالكاد وهو يهم بإنزال اللباس، فتجمدت يده لأنه كان يخاف من أمه ويعمل لها ألف حساب، ولم يكن شاربه المبروم والذى يعتز به ينفعه إذا ثارت عليه

فى هذه المرة لم يجد حلاً إلا أن يجرى من أمامها. يختفى تماما لأن كلماتها ونظراتها ستكون هى النهاية.

كان صعبا أن يظل أمامها عاريا. وكان صعبا ألا يكمل غضبه ويظل مقيدا باللباس ذى الدكة الطويلة. وكان الأصعب أن يستسلم لما حدث ويجلس واضعا رأسه فى كفيه.

مضى يجرى عاريا وهو يندد بما فعلته العنزة.

ـ المعزة أكلت مرسى ياولاد... المعزة أكلت مرسى ياولاد».

العنزة لم تأكله وإنما أكلت قلبه ثم تقدمت نحو عقله وكبده ووصلت إلى عينيه وأذنيه فلم يعد يرى أو يسمع.

فى البداية حسبها زوجته التى لا تتوقف عن الأحلام والأمانى. كان واثقا من ذلك فقد حدثته طويلا عن نواياها:

ـ إن شاء الله أول ما ربنا يفكها عايزة أجيب غسالة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويدهش مرسى ويسألها:

ـ بالكهربا ؟

فتنفجر فيه قائلة :

أُمال بالجِلّة.

يتنهد مرسى ويضطر للقول محاولا فى هدوء إنهاء الموضوع:

ـ ربنا يفكها.

فى مرة أخرى وهو يجلس أمام راكية النار يلف سيجارة بعد العشاء، وينتظر الشاى حتى يغلى.. دنت منه فشم عطرها النافذ، وكانت فى قميص نوم بحمالات قالت له وهى ترفع ذراعيها إلى أعلى، تعرض عليه إبطيها:

- إيه رأيك ؟

سألها : فى إيه.

قالت فى شبه غيظ : يعنى مش شايف نضفتهم ازاى.

تنبه فجأة فلعن كل أصناف البهائم.

وهب فخلع جلبابه ثم تذكر النار فصب عليها الشاى والقى فيها السيجارة. أعتمت القوالح الملتهبة، وانطلق بركان الدخان ، وطلع عليه قبل أن تسبقه زوجته إلى سطح الفرن. وبعد أن اطمأن مرسى أن الأولاد يأكلون الأرز مع الملائكة توكل على الله.

وبعد أن تخلص جسده من الشياطين الحمر، قالت له ستوتة:

- إن شاء الله لما ربنا يفكها عايزين نبيض الدار.

رغم سعادته الغامرة وهى فى أحضانه، وإحساسه بالهناء العائلى الجميل زعق فيها :

- دار ايه ياولية يا مجنونة انت.

كان هو فى الحقيقة المؤرق بالأمانى والأحلام التى تنضج داخله فى صمت ولا يريد لمخلوق أن يهدد هذه الأمانى، إلى أن أن الأوان كى ينتقل من الحلم إلى العلم.. ولم يعد قادرا على احتمال السر فى قلبه وهو يكبر ويكبر.

- أنا بقول بدل الفلاحة، وهدة الحيل نشترى عربية ميكروباص أشتغل عليها بين الكفر والبندر، تدر لها فى اليوم فوق العشرين جنيه.

بعد مناقشات وافقته ستوتة، فقد كانت تهيم غراما بالسيارات، السيارات كما الخيل دليل عز، والسيارة لابد ستسهل لها شراء الغسالة وبقية طلباتها،و لابد أنها سوف تلبس ملابس أهل البندر لأنها طبعا ستركب السيارة وتذهب مع مرسى.

سألته بعد أن أوشكت أن تستسلم للنوم وقد تذكرت أن السيارة تحتاج الوفات من الجنيهات ، وأن ثمنها لايقل عن ثمن فدان أرض ، والحمد لله لا يملكون شبرا واحدا من الأرض، وأن مرسى يركب نصف فدان بالإيجار.

هنا العقدة . عاد يكمن السر .

قال لها فى البداية : بكرة تفرج .

وأخفى عنها ماكان يفكر فيه . فقد كان يعلم أنها لن تفرط فيها أبدا : لأنها روح الدار وأنها لم تفرح كما يجب عندما ولدت العنزة ثلاث عنزات فى بطن واحدة وعمرت الدار . لكنها تفرح «بمترد» لبن واحد فى الصباح . يملؤه ضرع الجاموسة . وتفرح أيضا إذا ملات الأرض روثا .

لكنه عندما احتشد بالفكرة ولم ينم من إلحاحها . وأزف الوقت سلّم أمره لله وأعدّ كل أعصابه وعقله لاستقبال رد الفعل . عندما يقول لها إنه ينوى بيع الجاموسة وهو على ثقة أن ردها سيكون عنيفا ومن الممكن أن يفضى لفضيحة كان يرى ستوتة وهى تقبل الجاموسة فى جبينها وتحييها عندما تدخل الزريبة فى الصباح قائلة لها :

صباح الخير يامعزوزة . صباح الخير ياست الستات .

فتلتفت إليها معزوزة وتهز ذيلها .

تمسح ستوتة بدن معزوزة كله حتى ذيلها . وتتأملها جيدا لتتأكد إذا كانت قد أخذت راحتها فى النوم أم لا . وتطل فى المدود لترى هل أكلت كل عشائها أم أنها أبقت منه . وإذا بقى منه شىء فهذا يدل على أن هناك ما يعكر صفوها

تقدم لها البرسيم الطازج . وتقترب من الضرع . وبرقة شديدة تحننه وتتصاعد فى شدة جذبه تدريجيا حتى تسيل فى «المترد» الفخار أنهار اللبن. فيرقص قلب ستوتة للنهار الأبيض والخير الكثير .

ضربت صدرها بكفها وهى تنطق باسم : معزوزة

وكأن معزوزة عملت عملة . وكررتها مرة أخرى :

ـ ياخرابى ياولاد . معزوزة .

وضع إصبعه على فمه وهو يقول لها : هس .. اكتمى .. بلاش فضايح .. أصل ياستوتة مفيش حل تانى

أخذت بصوت خفيض تلطم على خديها : يالهو بالك ياستوتة .. ياللى مالكيش بخت ياستوته .

ـ انت ح تندبى ياولية .

ـ لا ياخويا لا .. كله إلامعزوزة .

دام الحوار طويلاً . هى تحب معزوزة جدا ولا تتصور أن يأتى يوم تفارقها فيه ، وهو روحه معلقة فى السيارة ومقودها وعجلاتها وركابها أيضا .

هى تشد وهو يشد إلى أن خطرت على باله مخدرات الوعود . حلف لها أن أول مايشترى من حنفية الخير سيكون غسالة لها وأساور وحلقان وعقود من ذهب . بل وثعبان وكردان .. لا .. لا .. هذا لايكفى سيشترى لها جاموسة أخرى ويسميها معزوزة.

هدأ قلبها قليلا ، وكان الفجر قد بدأ يستعد للخروج من عتمة الليل وهو ينفث أدخنة النعاس ويدفع بها إلى الجفون حتى لاتراه وهو يتسلل إلى الدنيا . استسلمت ستوتة للنوم والوعد الجميل ، ورضى مرسى عنها وعن نفسه وعن الغد الذى سيكون مختلفا تماما بعد أن يسلم الأرض لأصحابها ، بلا وجع دماغ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن نضج القمح واصفرَّ وجف ، نوَّر فى الفضاء نصف فدان مرسى بالذهب ، نزل الأرض ومعه ستوتة وأولاده الخمسة حتى الرضيع ،وهات ياحش .. وفر أجرة الحصادة وقد قرر أن يُودِّع الزراعة بيوم مجيد . حاول مرسى لسبب غامض أن يُذَكِّرَ الأرض به . مع أنه لايريد أن يذكرها بعد اليوم. يريد أن يطلقها بالثلاثة ، وتختفى تماما من أمام عينيه وذاكرته أيضا . لكنه كان فرحا بالمحصول الذى طال انتظاره . زرعة لم تحدث فى الكفر كله . هكذا قال الجميع .

ـ غلّة مرسى صحّت تمام .

السنابل ذهب ، وبرغم الرياح التى هبت فى الأيام الأخيرة لم ينكسر عود .. «أُصلب عودك يامرسى. لاتنحن . زرعة تفرح صحيح ، لكن كل هذا البهاء لن يردَّك عن قرارك الرزق مقدر ومكتوب »

السيارة رزق يومى . كل ساعة تقبض الجنيهات وتصرف أيضا على البنزين والإصلاح ، لكنك ستدخل بيتك مع الغروب والسيالة عمرانة . لا رجلْ مشققة . ولايد مقشفة . ونزَّل ياولد من شنطة العربية

ما تشتهى الأنفس ، من أول الجبن الرومى والزيتون الأسود وأكل الذوات إلى البسطرمة واللانشون والمربى والعيش الفينو أكل الإفرنج ، وراح زمان الطعمية والحلاوة الطحينية فاكهة يوم السوق وطوال الأسبوع مشّ وسريس .

ـ حش ياواد حش .

تكورت ربطات القمح ، وشالت ستوتة على رأسها وشال معها الحمار الذى أجّره مرسى من مليجى. حط الحمار وحطت ستوتة الحمايل الذهبية فى الجرن. جاءت الدرّاسة. تكتكت وفصلت الحبة من غلافها وكسرت العيدان فتافيت فتافيت تقدر تطيرها النسمة . تفضل ياعم خليل أرضك تعيش وتزرعها فى مالك وأنا مالى على الله . سعادة عم خليل أحس بها سكان الأرض والسماوات .

لما خزّن مرسى القمح والتبن وانفض المولد ، سحب معزوزة وطلع بها على السوق ، وفى بحر ساعة كان باعها لصاحب النصيب ، وقبل أن يلتقطه صيادو المحافظ لصوص السوق أسرع وهو قابض على صدره المنتفخ بالعشرات إلى شركة السيارات التى وعده صاحبها بأن يسلمه سيارة جديدة . يدفع ثمنها بالأقساط والدفعة الأولى ١٥٠٠ جنيه .

تاهت ووجدناها . الـ١٥٠٠ جنيه فى الحفظة الجلد أم أربعة جيوب التى ورثها عن أبيه.. وهى فقط التى ورثها عن المرحوم. ربطها مرسى بخيط مجدول غليظ فى الصديرى ويده فوقها لم تتركها ثانية فهناك عيون ترى جيدا ما بداخلها وهناك أيادى تسرق الكحل من العين.

لم يجد الرجل. قال نائبه إنه ذهب إلى جمرك الإسكندرية يفك حبس سيارات جديدة، وارد ألمانيا واليابان وبلاد كثيرة لم يرد اسمها يوماً فى كتاب يصل بمشيئة العلاّم يوم السبت عليك وعلينا الخير.

رجع مرسى وقلبه لا يستقر بين ضلوعه، يريد أن ينام ويصحو فيجد نفسه فى يوم السبت.

لن يمس أحد مليما من هذه النقود، ولن يسمح لستوتة التى لا تتوقف عن الزن أن تطول منها شيئا. ليته يأخذ منوما، يدفنه فى قبر النوم ولا يضيع أثره إلا يوم السبت.

كيف ستمر هذه الأيام. بدون أرض وبدون جاموسة، وكيف يحافظ على نقود ليست له ومعه سبعة أفواه، وعيون ستوتة وأفكارها وكلام الناس وقائمة طويلة من الدبابيس التى تخز روحه. ليته يسافر إلى

أى مكان. للاسف لا شىء من ذلك كله يمكن أن يحدث، وعليه أن يواجه هذه الأيام بأى صورة. يا مهون هون

المشكلة الآن هى أين يخبىء النقود ؟

أين يخبىء النقود؟

«تخبيها فين ياواد يامرسى ... تخبيها فين ياواد يامرسى»

لاداعى لوضعها فى الطاقة . فقد رأى فيها فأرا مرة . ولاداعى لدفنها فى الأرض . فقد أكلت نقود الحاج طه العام الماضى . ولن يدفسبها فى مرتبة السرير لأن اللصوص والمباحث يبدءون دائما البحث بها

بعد لأى قرر أن يلفها فى قطعة قماش . ويقلب عليها ماجور العجين القابع فى ركن «بحراية - حجرة الفرن التى ينام فيها . وهو يقضى بها معظم يومه وكل ليله خاصة بعد تسليم الأرض . ولن يتركها إلاساعة الغروب ليجلس على المصطبة أمام الدار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قرر ألا يغادر الدار مهما حدث . سواء مات أحد أو مرض أو تزوج أو عمل أحد ليلة لطهور ولده . ولوجاء الشاعر فتحى سليمان نفسه وهو مغرم به جدا فلن يذهب

لن يبرح الدار حتى إلى المسجد ساعة صلاة الجمعة .

ـ ماجتش على ركعتين الجمعة . ربنا غفور رحيم .

بتاتا ومطلقا وأبدا لن يترك الدار حتى لو أرسلت له أمه تطلبه كعادتها للحضور فورا، وعندما كانت تطلبه كانت اللقمة تسقط من يده وهو يأكل . ويسرع إليها حتى ولو كان فى بيت الراحة

أقسم بالطلاق بينه وبين نفسه على ذلك حتى يكون ملزما بالتنفيذ . أليست مسألة غريبة أنه يجد نفسه نائما طيلة النهار والليل مع أنه لايعمل أى شىء. لايناول العنزة وأولادها عود برسيم ولايحضر راكية النار أو يسقى نفسه . مسألة غريبة لأنه كان أيام الأرض . يعمل طيلة النهار حرثا وريا وبذرا

وعزْقا لم يكن ينام إلاساعات قليلة من منتصف الليل وحتى الفجر وقيلولة ساعة تحت التوتة عصرا وإلي جانبه معزوزة تهش الذباب بذيلها عنه وعنها .

استيقظ عصر الجمعة على حركة أقدام . تلفّت وهو فوق الفرن لم يجد أحدا . والباب مؤارب كما تركه . يفسح له مستطيلا رفيعا من النور يربطه بالدار والوقت ، وحاول أن يرتد إلى حضن النوم فلم يجد ترحيبا .

تقلب فى فراشه لحظات ثم نهض . هبط من الفرن وتمطى . فتح الباب وتثاءب كأنه لم ينم منذ أسبوع ، جذبت نظراته قطعة قماش على الأرض . دق قلبه لمرأها .. حدّق فيها ثم رجع بعينيه إلى الماجور ، الذى كان فوق مصطبة صغيرة فى ركن البحراية . رفع الماجور لم يجد شيئا . زعق بعلو حسه :

- جاى .. يابنت الكلب .

رفع المرتبة بسرعة وسحب سكينا جديدة كان قد اشتراها يوم السوق :

- عملتيها يابنت الكلب . النهارده آخر يوم فى عمرك

انطلق يقلب الدار كلها على ستوتة ، لابد هى التى أخذت النقود . صعد السطح فى قفزتين . لم تكن هناك . دخل الكرار . لاحسّ ولاخبر . اندفع إلى الزريبة . لم يعد فى الزريبة حى ولاميت . إذن سافرت الفاجرة . راحت البندر تفقد فلوسى . نهارأبوها أسود .

قبل أن يخطف البُلغة فى قدميه والسكينة فى يده لمحها تخرج من بيت الأدب . ترك البُلغة وهجم عليها .

- عملتيها يابنت الكلب .

دفعها بيده اليسرى دفعة قوية . سقطت وسقط فوقها ، صرخت ببقايا ماعثرت عليه من عافية ، وقبل أن يرفع يده بالسكين سمع صرير الباب الخشبى الكبير يفتح نصف فتحة وولده الأوسط ذو السنوات السبع يقول له :

ـ الحق يابا الحق . المعزة بتاكل فلوس .

تجمدت اليد والسكين وفم مرسى مفتوح على أخره ، وهو بعزْم مافيه يستعد لفتح بطنها . ويده اليسرى فوق صدرها تدق الفريسة فى الأرض وتجهزها للذبح .

ـ المعزة .. الفلوس ..

شرد لحظات وارتجف جسده ، يخشى أن يصدق الولد وأن تفلت لحظة الانتقام التى اكتملت ولم يبق إلا غمد السكين .

تراجع من فوق ستوتة وأعاد سؤال الولد ، فأكد له أنه رأى جنيها أحمر كبيرا فى فم المعزة .

أسرع وراءه ، كانت العنزة أمام الباب تقضم ورقة بعشرة وإلى جوارها قطع صغيرة مبللة من ورقات أخرى . توزعت نظراته فوجد فتات الورق الأحمر والأخضر متناثرا وسط الدار . هجم بالسكين على العنزة . بدأ ببطنها . طعنة بعد طعنة ثم رقبتها وظهرها وجنبها حتى أفخاذها نفذ سكينه فيها .

غرقت المصطبة بالدم وانحدر الدم إلى الدار الهابطة . غرق جلباب مرسى وهو لايزال يذبح فيها ويسلخ ، يخرج الأمعاء بحثا عن النقود ويقطع الرقبة ويفتحها بالطول مفتشا فى سكة الطعام والشراب . يجد الفتات فيتحمس لمزيد من التمزيق والذبح والسلخ حتى غدت العنزة قطعا صغيرة وهو لايجد فيها إلا فتات الورق المبتل بالماء والدم وملوثا بالقاذورات وبقايا الطعام واللعاب وعصارات الهضم .

أخرج الكبريت من جلبابه ثم خلع الجلباب وأشعله . خلع الصديرى والمحفظة والفانلة ووضعها فى النار ، أخذ يخلع فى عصبية واضحة وكأنه يتخلص من قيوده ، وعاد يردد : عملتيها يابنت الكلب .. أكلتينى .. كلت مرسى .

وعندما شرع فى إنزال لباسه صرخت أمه عليه وهى قادمة من رأس الشارع .

ـ واد يامرسى .

دق رأسه فى الحائط وجرى عاريا . جرى عاريا وكان لابد أن يجرى عاريا . ولو وقف ربما انفجر ومات : « المعزة أكلت مرسى ياولاد »

الجمع يتزايد وراءه يتقدمه العيال حتى طلع عليهم مليجى . جرّه بقوة إلى داحل داره وأوقف الزحف هب فيهم . فوقفوا بعيدا جوار الحائط المقابل ينتظرون الفصل الأخير . ولايزال لديهم إحساس مؤكد بأن القصة لم تنته .

غطّ رأسه فى حوض الطلمبة التى فى وسط الدار غطه عدة مرات ثم ألبسه جلبابا وأخذه فى حضنه . وهو يهمس فى أذنه : الله أكبر . الله أكبر

مرسى لايزال يقول : المعزة أكلت مرسى ياولاد المعزة أكلت مرسى ياولاد

تدريجيا بدأ الجسد الثائر يهدأ والعظام المتخشبة تلين وتتداعى وانخرط فى البكاء . هز البكاء الجسدين العملاقين مرسى يجهش بالبكاء، ومليجى متشبث به ولايزال يقول له . الله أكبر .. الله أكبر . استغفر الله العظيم . استغفرالله العظيم

عندما أعاده مليجى إلى داره . سألهم مرسى بصوت هارب

ـ فين المعزة ؟

قالوا جميعا بغيظ : رميناها للكلاب

تمتم : عملتها بنت الكلب .

وسأل مليجى أم مرسى : ليه ياحاجة كان ممكن تاكلوها

قالت ستوتة من بين دموعها ماجتلوش فرصة يكبّر عليها . أو يسمىّ . مفيش نصيب .

لم ترحمه أمه قالت له : عملْتها يافالح . ضيّعْت الحليبة والرايبة .

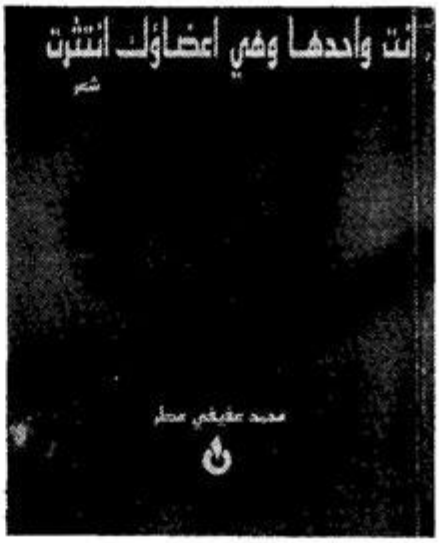
تسلل إلى حجرته وأخفى رأسه فى الوسادة الباردة العطنة . وتذكر أنها المرة الأولى التى أقدم فيها على عمل . دون أن يأخذ رأى أمه .

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر

صلاح فضل

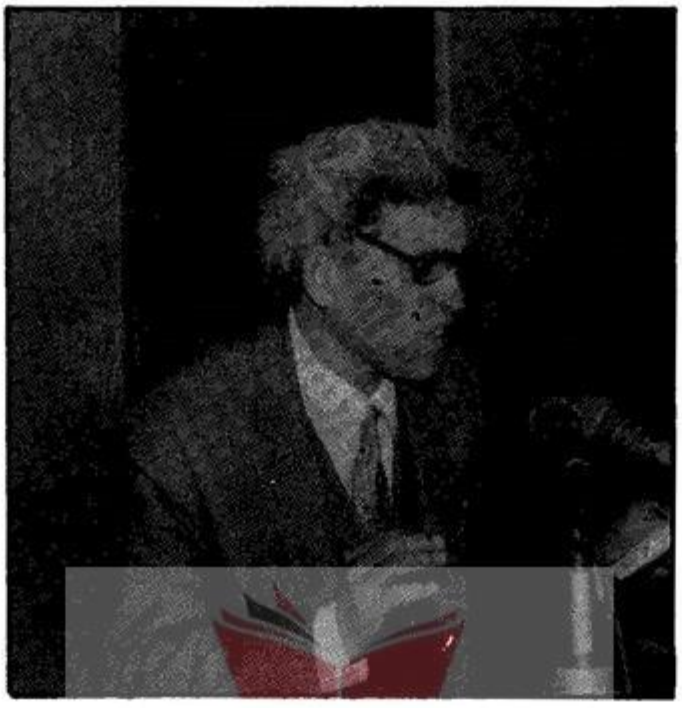
يطلق مصطلح «الأرابيسك» من منظور عالمى على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوى الذى يعتمد على تكرار الوحدات فى أنساق طباقية، سواء كان ذلك فى صلب المادة التى يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث فى المعمار والرسم والنحت، لكنه قد يتعدى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصة من الإيقاعات الموسيقية التى تتسم بهذا الطابع. ويوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم فى الشعر العربى خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعد أشكال الجناس والطباق وغيرها من ألوان الزخرف البديعى التى غلبت عليها فى العصور المتأخرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصية عليه مع شىء من القصور فى وظائفها الجمالية.

غير أننا نود عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعرى حداثى أن نلحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثل فى تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لمورفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصار على الجانب الزخرفى المنبثق منها. ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: أين موقع فن الأرابيسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفنى؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافا بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو فى الحياة الخارجية ولا تمثيلا عضوياً لخواصها الطبيعية، لكنه فى الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفى والجمالى، ولا ينتهى إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفائه. إنه يقترح حله الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما



ARCHIVE

تسعى إلى تحقيق وظائفها الجمالية فى قلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع فى منطقة وسطى بين التعبير والتجريد؛ لها خواصها الأصيلة، هكذا نجد شعر **عفيفى مطر**، ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب، منهم **حسن طلب** وغيره، يبنون أسلوبهم الشعرى على نمط «الأرابيسك» مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربية الإسلامية.



دون أن يكون أحد منهم رهين الغربتين؛ غربة الزمان والمكان التى نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية. الأمر الذى يضعهم على الأعراف بين التعبير والتجريد، فى المسافة الواقعة بين النافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصوغوا. بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفنية من المادة التى طوعها أسلافهم وبثوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشف تماماً مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكسا صورة من يقف قبالته كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المخروطة برشاقة واتساق من أرومة الثقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وطليلة تقطر الضوء وتعطر النسيم، على أن أبرز خاصية فيه هى بنيته الهندسية؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل «المشربية» طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيها لأى اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صوره معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل المدور أو المربع أو المتداخل، قد يبدو ما يتراءى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لا معقولا، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه، وإذا كان عالم الجمال الفرنسى الكبير «**إتيان سوريو**» قد لاحظ منذ منتصف القرن فى كتابه عن «تراسل الفنون» العلاقة الحميمة التى تربط فن الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقية الغربية، فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر العربيين وامتدادها فى أصلاب التيارات الحداثية قد يكون مدخلا جمالياً أشد عونا على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها فى الأداء الفنى.

فإذا حاول الإمساك بأهم الخيوط العربية التى يتكون منها نسيج القصيدة عند **عفيفى مطر** خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنه مشدود إلى سرة الأرض. إلى الطمى والطين، عند تلك اللحظة الساخنة الآنية التى يمتزجها فيها التراب القديم فى أديم الأرض بالماء المتجدد فى مرّ السحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتراكيب التى تستثير بصورها وتهاويلها مخيالنا الجماعى، بما تبعثه من

اخلاط وتبثه من عناصر، تستنفر فينا كل الموروث الأنثروبولوجي الذى يعمل فى أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الذى تستنفره خاصة أشعار **عفيفى مطر** بما يضج فيها من شهوة الحياة الجديدة.

وكى لا يظل حديثنا انطباعياً بحتاً مجافيا لما ينبغى له من دقة موضوعية، يتعين علينا أن نعاين واقعة نصية محددة، ونتلمس فيها أبرز خواص هذا الأسلوب التى نجملها مقدماً فى الملامح التالية:

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة فى التراث الحى

- توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوى والدلالى

- تناسق الظلال اللونية والموسيقية فى بنية هندسية صارمة

على أن نحتفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومفاجآت القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتى لا نحرم أنفسنا من غواية النص وإغراءاته المحببة. وسنقتصر - لضرورات منهجية - على قصيدة واحدة، حتى نتفادى التلفيق واصطياد الفقرات التى تعزز الفرض النظرى وإهمال ما سواها. لكننا سنضم إليها فحسب كلمة الإهداء التى صدر بها الديوان، لما لها من دلالة أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء:

يقدم **محمد عفيفى مطر** لأحد دواوينه الناضجة الأخيرة وعنوانه: «**أنت واحدها، وهى أعضاؤك انتشرت**» - لاحظ إيقاع العنوان الممدود - بكلمة دالة تكشف عن نهجه الشعرى وأسلوبه الفنى ورؤيته الإشراقية. كما تكشف خاصة عن انتمائه المراوح لسلالة الثقافة الإسلامية المختمرة فى صلبه لا على سبيل مجرد «أسلبة التصوف» واتخاذه قناعاً تعبيرياً. وإنما من قبيل تهييج التذكر وتوظيف العناصر الحية فى الميراث الأنثروبولوجى الكظيم. يقول:

«جراة إهداء.
إلى محمد
سيد الأوجه الصاعدة
وراية الطلائع من كل جنس
منفرط على أكمامه كل دمع
ومفتوحة ممالكة للجائعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة فى
جسد العالم»

والجراة هنا فيما نحسب فى تسمية من يهدى إليه الديوان، لكنها تسمية تعتمد التورية: فهل هو محمد رسول الله، أو الشاعر محمد عفيفى مطر؟

كلمات وأوصاف مثل «سيد»، «كل جنس»، «ممالكه»، «العالم»، ترشح الإشارة الأولى. وكلمات أخرى مثل «الصاعدة»، «الطلائع»، «إيقاع» قد ترشح الثانية؛ خاصة عندما تقترن بما أصبحنا نألفه ولابد لنا أن نصبر عليه من نرجسية الشعراء الذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون. فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النص وأسلوب الشاعر؟ أحسب أن هذا اللبس المقصود هو جوهر موقف الشاعر: فهو يعلق انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم فى لحظة خاطفة أنه يقصد كلا من المعنيين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أن واحد فمحمد الثانى بدل من محمد الأول، هذه روح التسمية، إنه قداضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرئب ليتطابق معه مثل بدل الكل، أو حتى ليستدرك عليه بعض مافاته. لكنه دائماً يستثيره ويستفزه، يلعب معه ويستغفره. والإهداء لأى منهما جراة ومخاطرة أمام الآخرين من القراء، الذين لا يشاركون الشاعر تماهيه مع الرسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يفطنون لقصده فى التمويه والتورية.

الشاعر يحب التأويل ويعيش فى رحابه، يتعشق القراءة ويوظفها فى قصائده، وهو يمد خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناوشه، يحجب طرفا من المعنى ويظهر آخر لكنه لا يذهب بعيداً فى التعمية والتغييب، يظل فى تلك المنطقة المقطرة المعطرة بين التعبير والتجريد. يقف على «أعراف الكلام» ينظر يمنة لأصحاب جنة المجاز الشعرى يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كى لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النوع من الشعرية المتراوحة بين العوالم القديمة والأساليب التى تتخلق فى رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتعلة لشذرات مبعثرة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً فى امتداد عضوى حى، لهذا يبرأ من التناقض عندما تنسجم عليه غلالته الشفيفة، تمتد أعراقه فى الدم الساخن الدبق، تنبعث خلاياه الحية فى النسيج المتولد، لا يمكن له مثلا أن يتصور الشعر خاليا من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذات المتكررة، ولا ممزق العبارة المتواردة، مهما استغرق فى الاستبطان والطيران، يظل «تلاحم النص» الشعرى ميزته التى تمنعه من التفتت، وتجسد «الحالة التصويرية» بؤرته التى تحول بينه وبين التجريد المطلق.

محنة هى القصيدة:

يستهل عفيفى مطر قصيدته التى نود التعرض لها، وعنوانها بالتحديد هو «محنة هى القصيدة» بآية قرانية تضاعف أثر المحنة فى المتلقى:

« ولقد نرى تقلب وجهك فى السماء» إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلم والمخاطب كى يتلاءما مع ظروف التنصيص فمن الذى يرى الآن، هل يظل الفاعل هو الله؟ ومن الذى لا يزال يقلب وجهه فى السماء حتى اليوم؟ لقد استقرت القبلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذى بقى يتعذب وبأى شىء؟

يبدو أن تحرك ضمير المخاطب يتجه صوب نبى جديد هو بقية السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيتهم، بل هو صورتها العلوية الوضيئة. لعله الشاعر وقبلته القصيدة، لكنه قبل أن يرضاها يُمتحن فيها بشدة: هنا تلعب بقية الآية المسكوت عنها فى التنصيص **«فلنولينك قبلة ترضاها»**. دوراً هاماً فى إنتاج دلالته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعرى الجديد. من ناحية أخرى فإن موقع التنصيص فى مستهل القصيدة، عبر فقرة مستقلة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر فى توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التالية، كى تتوافق مع هذا الأفق القدسى الرصين. وسنرى أن ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلب منا أن نلوى عنق الكلام حتى يلتئم بما يتناص معه، ويستوى عليه فى ماء واحد، عندئذ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هى قضية «الخلق» وهى الى تمثل الخلفية الثقافية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العريضة التى «ينخرط» فيها النص الشعرى فى تأمله لذاته، ومراقبته لقرينه المروء. ومن ثم فإنه يكتفى بالرمز والتلميح، ويقيم دلالته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر فى مقطعه الأول والمطول حيث يقول:

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة
التفت على مغزل الشمس ورياحٍ
ورمادىٌ نسيجٌ فككت عروته حدوة طير ليس
ينقض ولا يعلو،
اهتراءات رقيقات تَبعْثرنَ وفى هدابهن
اشتبك الشوك المضىء القنفذ الساطع
يرعى،
عنكبوتٌ ذهبٌ يقطر منه
الأرجوان
الليل فى آخرة السهل عصافير ينفضن عن
الريش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء
الذر
والغبشة يسلمن المناقير إلى دفء
الجناحين
النهار التم فى أعضائه واصّاعدت شيبته
من
تحت حناء الذرى
الصخرة تاوى للنعاس الرطب والهوة
تتأعبُ

والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد

والواقع أن المقطع ليس طويلا كما يبدو لنا، لكنه يحتاج إلى «طول نفس» غير عادى فى متابعته لأن جمله وعلامات ترقيمه تتميز بهذا الطول الذى ينجح فى تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد الشعور به. فلو احتكمنا لهذه العلامات لوجدناه يتألف من أربع جمل فحسب، تتكون الأولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التنوين الذى تنتهى به فى «ورياحٍ» والثانية من ستة سطور، والثالثة من ثلاثة، والرابعة من أربعة، غير أن هذا لا يكفى بدوره كى يفسر لنا ثقل الأبيات من الوجهة التركيبية، وعلينا أن نتمعن فى تكوينها النحوى حتى نستجلى مصدر هذا الثقل، وأحسب أنه يعود فى الدرجة الأولى لظاهرة بارزة فى هذا المقطع، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، وهى الاتكاء الشديد فى تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البدل النحوى، بحيث يبدو كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين بؤرتها التصويرية. فإذا تذكرنا أنواع البدل وطبيعة علاقاته التى تتراوح بين الكلية الجزئية، والشمول والخطأ، وجدنا أنها يمكن أن تتراءى جميعا فى صلة الرمز التالى بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف. لكنها لا تشتمل بصراحة على الضمير الذى ينبغى أن يربط البدل بالمبدل منه. هنا تقع العلاقة بين أطراف هذا النسق التعبيرى على الطرف المدبب للمجاز الذى يجمع بين الدلالات فى دوائر متداخلة، فى تلك المنطقة المتراوحة التى يصفها علماء الشعرية بالميوعة والإبهام، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر فى علاقاتها السياقية والاستبدالية معا، علينا أن نبحث لتشكيلات التعبير المتوالية عن نموذج نحوى ودلالى يبرز هذا التعالق دون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، مما يجعل فكرة البدل تتحول إلى تقنية شعرية تكيف طريقة الترميز والتخييل فى النص، ولنتأمل بعض هذه الأنساق فى المقطع السابق:

- رقعِ الماءِ/ الفضاء/ الدخنةِ الباهتةِ
- رمادىٌ/ نسيجٌ
- الشوكُ المضىءُ/ القنفذُ الساطعُ/ عنكبوت/ ذهب بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فنلاحظ أننا حيال منظومات من البدائل الشعرية الطريفة التى تؤدى معنى الوصفية الضمنى، دون أن تدخل فى نطاق النعت اللغوى لبعدها عن الاشتقاق. لكنها تنخرط فى عمليات الإسناد والوصفية الأخرى التى تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التى تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففى المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلا من الماء والدخنة بدورها بدلا منهما أيضاً، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البدل المعتادة من كلية أو جزئية أو اشتمال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأول فيها حتى تصبح من قبيل الإبدال التصويرى الرمزى، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة فى تكوين المشهد الرامز لهذا العالم السديمى، وحينئذ نجد أن توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصة، مما يذكرنا بما يقوله علماء الشعرية من أن أنساق الوصف هى أقدر الآليات اللغوية على تقديم الرؤية الشعرية. وهى رؤية تمتزج فيها العناصر المتشابكة والمتباينة لصناعة تكوين كلى، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين بطريقة معقولة، إذ كثيرا ما يتضمن علاقات على جانب كبير من الرهافة التى تعز على التحليل، ولا تُلتقط سوى بالحدس الجمالى الخاطف، ولننظر مثلا فى هذه الحزمة الأخيرة من العْناصر البدلية:

- بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فهى لا تتألف من وحدات مبسطة، بل تجتهد فى التقاط أطراف بعيدة لوقائع مركبة كى تقيم بينها - بالتوالى الاستبدالى - مطارحات دلالية تمعن فى تعقب تكوين تشكيلى لا يقف عند سطح الظواهر الحسّى، بل يحيلها إلى أصداء رامزة موغلة فى الاستبطان، حيث يتلاشى القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق النباتات فى النوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلت بهذا القطر، وتستحيل الصورة كلها إلى هباء ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق، ولو تبادر لنا أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقتلنا فيها روح الصورة الشعرية الجامعة لأطيافها المتراكبة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النص القريب لنرقب وحداته الدلالية وجدناها تدور حول غيمة رمادية،وليل ونهار، وصخرة وقرية. وهى تمثل فى جملتها تشكيلا متجاورا ومتحاورا، يؤلف بالتفاوت والتداخل لوحة تمهيدية ذات لمحات سردية رائقة؛ حيث لم يبرز الفاعل الأصلى فى النص بعد، لكنها تتحرك توطئة لمقْدمه. ويتم الإخبار عنها بوحدات إسنادية تصويرية، فالصخرة مثلا تأوى لنعاس رطب، والقرية تنام مثل جرو مرح، هناك نسق من التوازيات الوصفية يجعل المتوالية ذات صبغة «شبه سردية» دائماً. على أن علاقة الغيمة بالليل والنهار مثل علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلولية أيضاً، هنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأتلف العناصر ولا تختلف، فالكلام مخيط من لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله فى التحليل الأخير غائرا فى تلافيف النص، فإن بوسع القارئ أن يستشعر أنه ليس مُفْرغا بأية حال من المعنى، بل عليه أن يتمثل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه فى الكلام حتى يهتدى إلى غايته، وعلى أية حال فمازلنا فى أول الطريق:

رجل، وامراة تفتح فى عروة ثوبيها الشفيفين

بخورا ولبانا زاكيا، تفتح فى الطوق هلال

خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمة،

والمراة تمشى خضرة معتمة فى

هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياها

وارتعاشا ودما تصهل فيه الخضرة الدافئة

القمح رَبَا للركبتين، اخضرت الطينة

اوراق الشفاه اصّاعدت علّيقةُ عطشى،

اقترابٌ، قبلة توشك ..

عقد الكهرمان اسّاقطت حباته وانتثرت

تومض ما بين النجيل الغض تهوى ظلمة لامعة

بين الشقوق.

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما

بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهداة الخالقة

الأرض وإغراء الشقوق

السنبل، الذاكرة انصبت بما تحمل من إرثٍ وليلٍ

ذوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى اعضائه

اقعت واقعى

عيّنا يلتقطان الكهرمان

اشتبك الماء بلحم الأرض فى

عشر لغات حية العناب

قمح تنطوى اعواده الهشة، قش، وبشاشاتٌ

تكسّرْنَ، وعرشا يفسح الهيشُ، اشر أبت

بهجة الجوقة بالعشب الاناشيد تناوشْنَ

السماء اتسعت

والأنجم ازدانت بما

يرسمه الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

صلصال ـ له النعمة والمجد ـ ارتوى،

تحت اللسان احتشد الطيرُ

وكعك الاقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

احتشدت فى نكهة الحلم حروف المد والقصر،

وصلصال ـ له النعمة والمجد ـ على يابسة العرش وقوس الأفق والماء استوى

يستمر فى هذا المقطع ـ وفى بقية القصيدة ـ توظيف تقنية الإبدال النحوى والدلالى بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرب على الانتباه إليها فإن حساسيته تجاهها سوف تتضاعف كلما مضى فى صحبة النص، بحيث يصبح قادراً على الوعى بنتائجها الأسلوبية جماليا، مما يجعله يدرك الطباق التصويرى بين وحدات الأرابيسك اللغوى ويمزجها تشكيلياً ورمزياً. لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المثمرة ألا يقف عند هذه الظاهرة كى لا تأسر فطنته. ويتمعن فى بقية الملامح التعبيرية للنص، وتلفت النظر إلى ثلاث ملاحظات هنا:

أولا:

يتعلق بما يبرز فى النص من صيغ صرفية ذات بنية متصاعدة ومتشعبة صوتياً ودلاليا، مثل «اصاعدت»، «اسّاقطت»، «انصبت»، «اشرأبت»، «عيّشا»، «تناوش»، وهى أفعال محفِّزة لدلالتها بحكم تكوينها الصوتى، ونادرة الاستخدام فى المعجم الشعرى المتداول، لكنها بتوافقها فى تأليف النسق السردى هنا وتشاكلها فيما بينها تضفى على النص ألفة مفارقة لغرابتها فى ذاتها، أى أنها بذلك تنجح فى تبئير الأثر اللغوى للصياغة الشعرية عن طريق تكثيف البنية المورفولوجية والدلالية.

ثانياً:

تتجمع عبر هذه الصيغ وغيرها فى مناطق معينة من المقاطع حِزَمٌ صوتية متواشجة، يتم فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصوتى المعتاد، ويخلق تياره الإيقاعى والدلالى الفاعل فى النص.

يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، فى المناطق التالية:

ـ مع الفاء فى قوله: (تفتح فى .. شفيفين.. خفق نهدين.. حفيف المخمل)

ـ مع القاف والعين فى: (أوراق الشفاه.. عليقة عطشى.. اقتراب.. قبلة.. عقد الكهرمان)

ـ مع العين والقاف أيضاً فى: (أعضائه.. اقعت واقعى.. عيثا)

ـ مع الشين والهاء فى: (أعواده الهشة.. قش وبشاشات.. وعرشا يفتح الهيش. اشرأبت بالعشب الأناشيد.. تناوش)

وإذا كانت الشعرية تتمثل وظيفيا فى تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإن أثر هذه الحزم الصوتية الفائضة عن الإيقاع، والممثلة لتجانس الخيوط فى النسيج اللغوى وانتظام ألوانها؛ يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والهمهمة فى السحر والطقوس السرية، عندما تتم صناعة تيار صوتى قادر على تخدير الحس وإطلاق الطاقات الكامنة فى اللغة. عندئذ يصبح بوسع المتلقى أن يستجيب بلا وعى للمعنى باعتباره صدى للصوت. فإذا تمثلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العام فى المقطع وطابعه الحميم، كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس والإسرار حيث لا يسمع طق القبلات وحفيف الثياب الشفيفة بموسيقاها التصويرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثالثاً:

تنتظم حركة المقطع الدلالية طبقاً «لموتيفة» محورية هى العرس الشعبى بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أن الفاعلين فيه يلفهما إطار التنكير المقصود. «رجل وامرأة»، غير أننا لا نلبث أن نعثر على مظاهر التعريف بهما، خاصة الرجل، عند نهاية المقطع حيث تحتشد فى نكهة حلمه حروف المد والقصر ويرتوى صلصالُهُ بماء القبلة، فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما نتابع المرأة وهى تمشى إليه خضرة معتمة يحيا بها الطين وينتثر منها عقد الكهرمان، فيصبح عمل الجنس كناية كبرى فى صناعة القصيدة، فى اشتباك الماء بلحم الأرض فى عشر لغات حية حتى يحتشد الطير الصداح تحت اللسان. ويأتى تذوقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء المكون من سكر ذائب فى ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا فى واقع الأمر حيال بطانة سردية سخية، تجعل تراسل البديلين المتطابقين: العرس/ النظم، يتم عبر عدد من الرموز العتية التى تزداد خصوبتها بهذا الازدواج الجميل.

فعندما يقول مثلا: «القمح ربا للركبتين» ينشطر هذا النمو الداخلى للسنابل المباركة إلى وجهتين متوازيتين: إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام الشعرى الطيب، غير أن الجمع بينهما فى صورة مكثفة واحدة هو الذى يولد التبادل المعتمد على إيحاءات الكلام الثقافية علاقتهما المخصبة، ومع أن انتثار عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج الليل قد يستحضر لدى بعض القراء المجايشين للتراث الدينى «حديث الإفك»، غير أن النص يتفادى إثارته بلباقة بالغة، حيث تتخفف الذاكرة مما تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهى تزداد بما يرسمه الكحل عليها، ولا يبقى سوى ما له النعمة والمجد فى مقام قدسىّ ينتهى كما بدأ بجالة الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلى لنا طابع هذا الشعر الذى لا يستفز المأثور ولا يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص فى أحشاء هذه السلالة التى ينبثق منها برفق، مستثمرا إنجازاته التعبيرية وصيغه الطينية الأثيرة لخلق عالمٍ مكثف لكنه مفعم بالتجانس والاتساق.

سرعان ما ندرك حينئذ أن القصيدة يسرى فيها تيار أفقى موصول، يضفى عليها درجة عالية من التناغم، مما يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذى تخلفه دلالاتها المستكنة فى ضمير النص الخفى. ويتمثل هذا التيار فى سريان صوت القصيدة وتماهيه الواضح مع «الأنا» الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف فى فواعل النص ولا تقاطع حاد فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدما يمحو حالات الضلال والتشويش ويعزز بلورة البؤرة المتمثلة فى الذات الشعرية كعمود فقرى للنص دون مراوغة أو طمس كما ينتظم فى قصيدة **عفيفى مطر** عنصر آخر نمثل له بالضوء المصفى، فإيقاعات الانتقال عنده هادئه محسوبة، وعلاقات الصور لديه ممتدة بارتياح كبير، ليست هناك تكسرات فجائية، ولا اهتزازات ضدية، لا يُعْشِى بصر القارئ فجأة، بل يفجره بموجات موقعة بدقة من الضوء الهادئ والظلال المتراقصة التى تنبعث من «مشربيته» التعبيرية، حتى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع هندسة التركيب الكلى للنص لتتجلى له رؤية مكيفة لما يطل عليه، وشعور ناعم بالوسيط اللغوى الذى يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفتح جبروت الصخر مسالكه
والحجارة تخر صعقةً
فهل لامستها شفافية اكتساء العظام باللحم
أم تتنزل الدهشة من سمواتها العلى فى
صيحة كالصاعقة المرسلة !!
الجسدان ينبعان وتتسع بهما حدود الأرض
ويزُّحزح الأفق
حنان كانه الخوف
ورحمة كأنها جيوش الشجر وخيولُ
القرابة الصاهلة فى ذاكرة المسافر.
جسدان هما الأرض بما رحبت
وأرض هى المسافة المقدسة بين
العبارة والعبارة
إقامةٌ فى القول هى السفر على
أطواف الذاكرة العالقة بجريان
النهر ودوران الريح
والمندفعة بين جزر الرغبة القاسية فى
أن يكتشف المكتَشَف،
وفى الامتلاء بالجراة المتوهجة على قول ما
قيل مجدداً
وضرب الخيمة فى متردّم القصيدة
وبادية الحداء..

يقترن فتح القوس فى هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التى ابتدأ بها المقطع السّابق؛ لكن المرأة هناك كانت هى التى تفتح البَخُور واللبان الزكىّ فى عروة ثوبيها، أما الذى ينفتح هنا فهو البديل النقيض: جبروت الصخر، وكلاهما كناية مأثورة تصب فى افتتاح القول الشعرى. وإذا كانت الأقواس والعاب التنصيص تعبث بنا فى القصيدة الحداثية عادة لتزيد من أوهام الإبهام، فإنها تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هى الكشف على وجه التحديد، إذ يتم تخصيص المقطع المقوس لتضييق المسافة بين البدائل الطباقية حتى تكاد تصل إلى المزج والتوحيد بين عمليات التخليق عند اكتساء العظام باللحم وعمليات التعبير عن قياس المسافة المقدسة بين العبارة ونظيرتها، والجراة المتوهجة على قول ما قيل مجددا. ما بين القوسين إذن لا يستحضر تضمينا ولا يستوجب دهشة ولا يغرس فى جسد القصيدة: سهما يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقيا مظللا.

الإشارات الواردة فى المقطع، والقصيدة برمتها، تثير الخمائر المستكنة فى الثقافة العربية الإسلامية وتبعث مشاهدها الرمزية الحميمة، حيث تقترب بحذر من مجال التعبير القرانى والجاهلى بينما تتنزل إلى منطقة التعبير الصوفى. فالحجارة «تخر صعقة» مثلما خر موسى عندما تجلى له الرب فى طور سيناء، وكذلك «كسونا العظام لحما» و«السموات العلى» و«ضاقت عليهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأرض بما رحبت» أما الأثر الجاهلي الأبرز فهو صيغة عنترة الشهيرة التي تكاد تبتلع في جوفها ما جاء به الشعراء من قبل وهي تتشكى لمن جاء من بعد:

«هل غادر الشعراء من متر دَم»

مما يجعلها تنحفر بعمق في جسد القصيدة وتنقل إليها الشكوى الأبدية. وبين هذين الطرفين فإن «زحزحة الأفق» و«مسافة العبارة» ومصطلحات «السفر» و«الاكتشاف» تنتمي كلها للغة المتصوفة، والمهم أن النسق الذي يأتلف من كل ذلك يمثل سبيكة متجانسة من الوحدات المنتظمة في تشكيل الأرابيسك التعبيري، حيث يحجب ويشف في الآن ذاته، ويضيف وهو يكرر ويكتشف المكتشف من قبل ليعيد مرة أخرى ضرب الخيام في بيداء الغناء العربي. عندئذ يخفف ضوء التعبير، ويلعب بألوان التصوير، ويلطف مناخ الدلالة الشعرية.

وإذا كان البدل قد أدهشنا في المقاطع الأولى من القصيدة فإن التقنية التعبيرية اللافتة هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تتمثل في نظام النعوت الذي ينتمي للدائرة الوصفية ذاتها، وما تضفيه على التعبير من غرابة أليفة ومحببة، وذلك ابتداء من الوحدات الصغيرة حتى أشدها تركيبا وتعقيدا؛ من أمثلة ذلك:

- شفافية اكتساء العظام باللحم
- خيول القرابة الصاهلة في ذاكرة المسافر
- أطواف الذاكرة العالقة بجريان النهر
- المندفعة بين جزر الرغبة القاسية

مما يقرب لنا آلية التصوير في هذا النوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلص من الطابع الحسي التعبيري دون أن يصاب بالتجريد العقلي البحت، إذ يحاول الغوص على ما وراء المادة مما لا ينفصل عنها في نوع من المفارقة القريبة، فاكتساء العظام باللحم نموذج للتجسيد، لكن ما تهم إليه الإشارة هنا إنما هي شفافية عملية التخلق ذاتها، وعندما توصف القرابة بأن لها خيولا فإن ذلك لإبراز أثرها البعيد في الدم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التي تجعلنا نسمع صهيل القرابة. أما أطواف الذاكرة وأطيافها فهي تتعلق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرغبة القاسية. لا تتكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقصها في الآن ذاته. من هنا فإنها تحقق نسبة من الحداثة دون أن تؤدي إلى قطيعة. توغل في توليف التعبير المكثف والتقاط الأصداء البعيدة في محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظوافرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة في المخيال الجماعي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بؤرة الصورة المائية:

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفي مطر على محور الذات فحسب، بل تنخرط في تصميم تصويري مكثف، يمضي في تجمعه وتبادله عبر النص حتى يعثر على نقطة التبئير التي تتراكم عندها أشعته المتناثرة. وتقع هذه البؤرة في قلب إشكالية القصيدة وصلب محنتها. بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي، ولعل المقطع التالي يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصبح على وشك الطلوعْ/ بين ماءين

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من
السعى الهيولى على وجه المياه/ خطوة
هائلة الوجهة
ماء كل شيء
كل شيء ليس ماءً
جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى
الهيولى عليها بالسحاب الأشهب
الأصهب،
قطعان توالى سيرها المحتشد الذائب فى
غرينها
الريح علي وجه المياه/ وجهة هائلة
الخطوة!
كانت رقصة الريح دوارا قلّبًا يربط بين
الأفق والطين،
فضاءات الرمادى النسيج انفسحت
يعبرها وهج الإضاءات،
انأر «افرعً»
أم غابة من كل زوجين؟!
وهل هذا الفضاء/ سيرة
للشجر المقبل، مرمى لرشاقات
النبال، الصيحة المرسلة الرجع
وإيذان بوقت الفتح؟! هل
هذا الفضاء/ قبة الرحمة بالخلق أم
الأمة قوس ودم ينزف من
أجوازه مدا وجزرا، شهقة سوف
تكون الشهداء؟!
امة مستورة هذا الفضاء القبة؟!
الأرض الخلاء/ خطوة فى
الفلك الدائر والنار المواقيت؟!
كلام تحته تذاوب الأنجم والشمس
وامداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة؟!

هذا هو المقطع قبل الأخير فى القصيدة؟ ونظرا لهذا الموقع ذاته فى البنية الكلية للنص فإنه يتضمن ـ على ما يبدو ـ أبرز حالات التكثيف الإيقاعى والتصويرى. وسوف نقتصر فى تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة جوانب تعبيرية، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق ملاحظته من ظواهر أسلوبية عامة تمتد فى أنحاء النص وتتخلل أبنيته الصوتية والنحوية والدلالية، هذه الجوانب هى:

ـ نظام الوقف وطول النَّفَس
ـ صفاء الصورة المائية كبؤرة للترجيع الغنائى
ـ تراتب جمالية الفضاء الشعرى وانتظامها.

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعرية عند عفيفى مطر، حتى لكأنها تمضى مزهوة تجرر أذيالها عبر عدد كبير من السطور. لكن الظاهرة اللافتة هنا هى تعمد إلغاء حالات الوقف اللغوى بمواصلة السطر الشعرى، بعد وضع خط مائل هكذا/ مما يعنى إشارة لضرورة استمرار القراءة. فى الوقت الذى يتحتم فيه اتصال نهاية السطر الأول بأول السطر التالى نحوياً ودلالياً، والنتيجة التى تنجم عن ذلك هى الجمع بين جماليات النص المدور والموزع على سطور، مما يحقق درجة عالية من طول النفس الشعرى من جانب، وألفة التوزيع الخطى للسطور من جانب آخر. يتكرر هذا الصنيع ست مرات فى مقطع شعرى واحد، مما يرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيرية. ويتيح فرصة شيقة لتأمل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العلاقات الناجمة عن هذه التقنية فى توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات فى كل حالة. ومن الطريف أن الشاعر يعمد أحيانا إلى التمثيل الأيقونى البعدى لهذه العلاقات كما يحدث ذلك فى فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل فى جملة:

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى

فكما أن الأرض الرخوة قد فتقت فإن السطر الشعرى الذى يمثلها لابد من فتقه بدوره، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعى قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية تمثل الرتق، مما يقتضى سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللغة ولا الإيقاع، فى الوقت الذى ينتهى فيه السطر على صفة تتطلب وصلها بالموصوف السابق، الأمر الذى ينتقل بعلاقات الفصل والوصل فى الجملة الشعرية من الخضوع للنظام اللغوى المستقر إلى تكوين طابع تحفيزى جديد لها.

فإذا انتقلنا إلى الصورة المائية وجدناها تبلور - بإيقاع سردى أولا وغنائى ثانياً - البؤرة الدلالية للقصيدة، فمنذ مطلع النص ونحن نشهد إسقاطا للنبوة على الشعر عبر تحريك الضمائر فى الآية القرانية، لكنه لا يقف عند هذا المستوى، بل يمعن فى استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازى الذى يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعى والخلق الفنى، مما يجعل القصيدة «كوناً مصغراً» يمر بالمراحل السديمية والهيولية ذاتها التى اشرقت بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتأله الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته، لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركز كالغيث فى جملة غنائية تأتى فى صورة أولية فى بداية الأمر:

«ماء كل شىء، كل شىء ليس ماءً حتى تكتسب غنائيتها التامة واكتمالها الدلالى فى المقطع التالى، فتصبح النقطة المكثفة الأخيرة الجامعة للنص بكل فضاءاته:

ليس ماءٌ كل شىء

كل شىء نبع ماء..

فتقيم بين مفارقة السلب والإيجاب سر الخلق فى قطرة الماء. لكنه يصبح هنا ماء الشعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائيا فيه تحققت ما هيته. لا يؤدى ذلك بطريقة ذهنية أو فلسفية تفضى به إلى «التجديف» فى بحر الكلام، بل يؤديه بطريقه الشعر المثلى: وهى الغناء الصافى المقطر.

أما فيما يتعلق بانتظام المعطيات البصرية فى النص طبقا للحس العام فإن هذا يتمثل فى إقامة تراتب محسوب لعناصر الفضاء الشعرى المشاكل للعالم الخارجى. وبوسعنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العام لمحددات هذا المجال كى نتبين مدى اتساقه وطبيعته. فالأفق الذى يرتسم به هذا المقطع مثلا يدور بين السماء والأرض، وتمضى العناصر فيه متوازية أو متقابلة، لكنها دائماً فى طباق متجانس. فنجمة الصبح تقابل جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعيا على عرش الماء، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالريح، مما يجعل الفضاء رماديا، ثم يحتشد هذا الفضاء بالشجر الذى تخترقه الصيحات مثل النبال الرشيقة، فتقوم عليه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبة الخلق حيث تذوب النجوم والشموس الدائرة فى كلمات القصيدة. ومع ما يتخلل هذه العناصر من صيغ مجازية تصل إلى درجة اللامعقول فى مثل قوله:

«ام الامة قوس ودم ينزف من اجوازه مدا وجزراً»

غير أنها لا تلبث أن تتموقع مستورة فى قبة هذا الفضاء من التساؤلات الجذرية، مما يعيدها برفق إلى المنظومة المكانية، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرمز فيها لاستشفاف إمكاناته الدلالية فى الإطار العام للقصيدة. وعندئذ نجد أن المقطع الأخير من النص ينصب الطباق الأكبر فى التكوين التشكيلى العام هكذا:

رجل وامراة تفتح فى الطوق هلال الوجع الأخضر، فى عروة ثوبيها الشفيفين الرضاعات
بخور اللبن الحى حفيف المخمل الناعم
بالإرث وبالوارث
تمشى خضرة مثقلة الخطوة بالوقت وتناى
وهو يمشى مثل الوقت بفوضى الاحتمالات
اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء ويناى
والمدى بينهما متسع الفقر اكتمالات التواريخ
المدى أسئلة الأهل الذين ابتدعوا
ثم انتهوا كى يبدعوا
هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه فيهم !!
وهل من أحد يسمع ماء نازفا فى طبقات الذاكرة
ليس ماء كل شىء
كل شىء نبع ماء..

إذا كانت القصيدة جرحا فى جسد اللغة يفتح ثغرة عند مطلعها المترقب، فلابد له أن يلتئم مكتملا عند مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلق خلايا جديدة تحل مكان ما تمزق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرجل والمرأة وقد رأينا كيف أنها صورة كنائية عن عملية الخلق التى كانت قد ابتدأت فعلا حينئذ. أما الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهى تحتفى بطفل القصيدة الوليد. فالهلال الذى انفتح فى الطوق بدل العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أورق الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جدير إلى تلك العروة ذاتها هو «الرضاعات». ودخلت مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبى الموظفة من قبل، كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللحظات العسيرة فى الولادة الشعرية، حيث يشتبك الموت «بالقافية الصعبة» - لا حظ كيف بقى النموذج الميثولوجي للخلق الشعرى بعد انقضاء عذابات القوافى التى كان يبيت على أبوابها الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون فى فضاءات الشعر المرسل الآن - أما المدى الذى يفصل بين الرجل والمرأة، بين الشاعر والإبداع، فإنه أصبح يتسع لكل المتناقضات فى الوجود، للفقر واكتمالات التاريخ، كما أخذت تعمره أسئلة الأهل الذين لا يفتأون يحرضون العروسين على الإنجاب دون مبالاة بما يتطلب ذلك من الشقاء والضنى، لا أحد منهم يستطيع أن يسمع الماء النازف فى طبقات

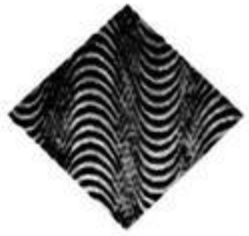
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذاكرة عند صناعة الشر، هكذا تعود الصورة المائية لتركز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائية فيها.

وأحسب أننا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التى بدأت بها تلك القصيدة ـ وكان واعيا بها ـ لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائية التى تخلقت حولها بنية النص. ويبدو أنها صورة مستثارة من الآية الشهيرة «**وجعلنا من الماء كل شيء حي**» تبحث فى إيقاعها عن تفجر الصوت الغنائى. فالماء/ النطفة المعادل للشعر هو سر الحياة فى الكون. وإذا كان سؤال الشاعر غير وارد فى التحليل النقدى الآن فإن القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النص، حيث يتعين عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائية الأخيرة أن يشرب صفاءها ويتأمل تركيزها وهو يقلب وجهه فى سماء الفن، بحثاً عن معنى القصيدة الذى يرضاه متحملا فى سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعرى.

ويبقى نموذج «الأرابيسك» الذي يمثل بنية هذا النص ويطبع أسلوبه ماثلا فى مستويات اللغة الشعرية وهندسة تكوينها وطريقة تبئيرها الصورى، كما يبقى متمثلا على وجه الخصوص فى انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منتثرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعرية ذاتها : «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت». وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو فى تصميمه من دقة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المقطر والعطر المنساب من ثناياه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أبناءُ السبيل

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

بعد حادثةِ التفاحة الشهيرة
هبطنا ـ بسلامتِنا ـ إلى الأرض
أدهشْنا الكائنات بضجيج الأمتعة
وصراخ الأطفال
فاصطفّت تنظر إلينا
كأولئك الذين ينتظرون القطار
قال الهدهدُ: (الشجرةُ الواحدةُ تثمرُ الخطيئة فماذا تفعلُ الغابة؟!)
نلتقطُ الحكمةَ من فضاءِ الغفلةِ الأولى
ونُوثّقُها
يُنازِعنا الحجابْ
ويعبرنا سترٌ بلا جسرٍ
وتنزعُنا الثيابْ
قالت النملةُ: (ادخلوا مساكِنَكُم...)

نصبنا خِيامًا
واستأنسْنا بعويلِ العيال
وشقشقةِ الطيورِ المغردة
كان ـ الوقتُ ـ صباحًا
وكُنا ـ كعادةِ اللاجئينَ ـ نجادل
تتلظى فى ظلمة الوقتِ شظايا الروح
وتنمو فى ظلمةِ الوقتِ شظايا الروح
وتنمو بذرةً فى الاحتراق
غرباءً، يُكحِّلُنا رمادُ الأسلافِ بالحنكة
وتُوقِدُنا نارُ العنبارة
أتدلُنا الخطى على من يدلُنا عليك؟
من ذا الذى يبعثرُ الأسرارَ بين راحتيك
لا وِترُ الطريقِ يأوى إلينا
ولا شفعُ المسافةِ يفضى إليك
يطلعُ من بحرِ المرآةِ نعاس يُوقظُنا
نسبحُ فى لجِّ المرآةِ، نرتادُ بلادًا
ضيعَت ـ منا ـ الزِحام
يتناثرُ الدمُ متفرقًا بين القبائل
طارت الحكمةُ من أفواهِنا
وفى القلبِ عصفورٌ يغنىَ:
(عطشان يا صبايا دلونى...)

(السودان)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثلاث حكايات صغيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١) الداموس :

(أ) فاتحة :

سؤال يفرض نفسه فى كل الأحيان: لماذا تقلصت مساحات الفرح فى مدينة الأنفاق الباردة؟

(ب) من عاش فى فرن المحنة قادر على فهم المعاناة.

تتوافر غيوم كثيفة مصبوغة بلون الظلام ويتسلل هواء بارد مريض إلى المدينة المنجمية متوغلا فى العتمة الرطبة.

وتحط الغربان على أغصان صفراء ذابلة، تفرد أجنحتها فى كسل ثم تطير ثانية ناعبة تحلق فى سماء المدينة المتكدرة.

توشك جدران البيوت وأحجار الأسيجة على السقوط.

وتنبعث من الأوساخ المتراكمة فى الزوايا وأمام الأبواب الموحدة روائح عطنة فائحة. وتتوالى أنفاس الشوارع الموحشة فى إيقاع رتيب ميت. ويلعب الأطفال عراة فى الأزقة الضيقة يمتطون صهوة مكنسة بالية قدت من سعف النخيل وهم يرددون بصوت مسكين:

(يا أمى عويشة زرق الشميسة)

(وليداتك ماتوا بالبرد غطيهم بطبيق ورد).

والنساء والصبايا يلتحفن بخمار أسود، يفقسن حيرتهن خلف أبواب مغلقة بألف رتاج ورتاج. ويجلس الشيوخ أمام البيوت المترية ينتفضون تحت أشعة الشمس المريضة، والعيون الذابلة تتفحص الأرض اليابسة وشبح المنجم الممتد، جثة باردة تكشف عن فم نهم، يبتلع أحلام العمال البؤساء، تحيرهم هذه المدينة المتكدرة. هذه المدينة المتكدرة تحيرهم. ويحيرهم هذا الخوف الداجن الذى استأنست به نفوس العوانس والأرامل والصبايا والأطفال والشيوخ وعمال المنجم الذين يتألمون فى صمت داخل أنفاق باردة مظلمة كالقبر، مشدودة بأعمدة خشبية متآكلة.

وفى الزوايا فوانيس يرتد ضوؤها مهزوما فى العتمة الرطبة. يخيم الصمت على المدينة المنكسرة، ينفذ الصمت المتصل إلى كل الأشياء، وكل الأشياء تتخبط فى السواد. والسواد يضج بالخواء وهموت الصمت. يزعجهم هذا الخواء ويريدون عبثا أن يصرخوا من الكدر والقهر والشقاء، إذا سألت أحدهم:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- لماذا أنت حزين هكذا؟

سمعت صوتا واهنا مترنحا:

- ولماذا لا أكون حزينا هكذا؟

كانت النفوس فى ذلك اليوم الشتوى المصقع متوترة قلقة.

انتابها شعور حاد باقتراب موعد كارثة تهز المدينة هزاً.

وصدق الحدس، ولولت سيارات الإسعاف فجأة، وتناقلت الألسن خبر حادث شغل مريع.

تكسرت الأعمدة الخشبية فى الداموس انهار الجبل على زينة شباب المدينة الكادحين فماتوا، غصت الشوارع بالناس يشيعون الموتى إلى المقبرة، أخذت النساء يلطمن خدودهن فى حالة عصبية شديدة وهن يصرخن ويقطعن شعورهن حزنا على الغوالى، وظل الرجال يتألمون فى صمت يطلبون من الله فى همهمة

أن يكف عن تعذيبهم ويدخر هذا الحزن الذى تلبسهم منذ أن جثم المنجم على ركام المدينة المكلومة، أصبح الحزن عادة مألوفة عندهم ورثوه أبا عن جد.

امتلأت المقبرة بالناس. كانت امرأة ثكلى تكفكف دموعها الفائضة بطرف خمارها فى صمت، نظرت حولها بعينين زائغتين وانحسرت شفتاها عن ضحكة صفراء غائمة متوترة. التفتت إليها العيون فى ذهول، ارتعد جسمها بعنف وصرخت صرخة متصلة حادة هتكت سر الصمت، ثم سقطت على الأرض متكورة على نفسها.

(جـ) هامش :

خدرت أشعة الشمس الذابلة. وتسلل برد قارس يغازل الأشجار العارية، وطارت غربان ناعبة تحلق فى سماء ملطخة بزرقة داكنة منطفئة، وارتعشت المدينة المنجمية خلف عجاج كثيف كثيف.

●

ARCHIVE

(٢) الكابوس:

تربض المدينة بين أحضان الجبال الخائرة متكدرة ذاهلة والبيوت الواطئة تلهث ذليلة منكسرة. وتفيض بأزقة ملآنة بالوحل وأكداس الفوسفات، تمر الأيام رتيبة خاوية تضج بنباح الكلاب السائبة ومواء قطط جائعة تنبش عبثا فى حاويات القمامة الفارغة. أجساد شيوخ ذاوية تندس تحت ثياب رثة، تجلس القرفصاء أمام الدكاكين غارقة فى الصمت، تهمهم من حين لآخر بأصوات مبحوحة تمارس هوايتها المفضلة فى قتل الوقت، وهى تقذف بأنفاس الدخان عبر لفائف (الحلوزى) الرديئة.

- كش كلبك مات.

وتختلط روائح السجائر الرخيصة بروائح عطنة تنبعث من منجم الفوسفات الجاثم على صدر المدينة كالبؤس المعشش فيها أبدا. ويمر عمال المناجم فى الصباح الباكر يلبسون بدلات زرقاء قديمة.

وجوههم ذابلة ورؤوسهم منكسة. يحملون قفافا من البلاستيك بها بعض الخبز والزيتون لسد الرمق أثناء العمل. وصومعة المسجد الضاربة فى القدم مازالت تتخبط جذعة فى يأس تصارع الانهيار. كان

يوما ثقيلا كالرصاص مثل كل آخر يوم من الشهر، عندما يستلم مرتبه من مركز البريد. كان طابورا طويلا، طويلا فى مركز البريد الضيق. وكان المكان مزدحما كئيبا يعج بأجساد يابسة مهمومة تعبة. تطبق رائحة العرق على المكان فى ذلك اليوم القائظ. يختنق. يضيق به المكان ويحس بالانهيار. إن أتعس يوم فى حياته هو يوم يستلم مرتبه. يستلمه بعد مكابدة، ثم ما يلبث أن يوزعه لتسديد الديون يرجع إلى البيت الرابض خلف أكوام الفوسفات محزونا خاوى الوطاب. يستقبله أطفاله الصغار فرحين بعيون متطلعة إلى اللحم والخبز والحلوى يتحاشى النظر فى أعينهم، ينظر إلى الأرض فى حزن، يدفن خرابه، تتلاشى فرحة الأطفال مترنحة خلف شبح الحرمان، يؤله المنظر، يؤله كثيرا، ويحس بالدموع تنبجس من عينيه المتعبتين. تنتابه رغبة ملحة فى التنفس ملء رئتيه، وينخرط فى البكاء كطفل صغير يمارس طقوسا مملة، مملة، مملة، يخفى وجهه المتقلص فى حضن زوجته البائسة مرتجفا كالمقرور. تحمل زوجته وجهه بين يديها المعروقتين ثم تتمتم بصوت مجروح:

- كن صلبا كالصخر، ياحبيبى!

ينتابه خاطر مجنون يهيب به أن يصرخ ويصرخ ويكسر كل الدنيا. يحس بحاجة إلى النوم، يتمدد على الفراش ثم ينخرط فى حلم مفزع غريب غريب. كان يجرى، تطارده أشباح ضخمة تهتز تحتها الأرض، يصفعه الظلام من كل الجوانب، تطل الشمس بوجه شاحب منبعج ممصوص ثم لا تلبث أن تخر سجينة ظلام يحكم قبضته على كل الأشياء.

كانت أجساد ذاوية يابسة تحمل عدادا شد إلى الأنف لقياس كميات الهواء المستهلكة، وكان مطاردا لأنه لا يحمل عدادا، أنهكه التعب فتعثر فى بالوعة قذرة. ارتمى عليه أحد الأشباح وهو يصيح فى حنق:

- لا سبيل إلى التحاليل والإهدار اللامسئول لكميات الهواء، لابد من ترشيد الاستهلاك. ثم ثبت عدادا صدئا على أنفه، أحس بالاختناق وحاول عبثا أن يتنفس ملء رئتيه، صرخ فى فزع:

- دعونى أتنفس. دعونى أتنفس. دعونى أتنفس.

كانت زوجته تهدهد صدره بإشفاق، قالت بصوت منكسر:

- إنك تعانى من الحمى ياعزيزى.

لم يهجع الألم، كان الألم يمزق أحشاءه، احتضن أحزانه وأغمض عينيه بحثا عن نوم هادئ فى بيته المترب الرابض فى مدينة متكدرة ذاهلة تفيض بأزقة ملآنة بالوحل وأكداس الفوسفات.

●

(٣) الوجه الآخر للمدينة:

يرتجف ضوء الشمس متواريا خلف غبار الفوسفات الداكن، المكتسح لمساحات شاحبة تتلاشى ببطء، تتمطى أشعة الشمس فى كسل. ثم تنخرط فى سبات عميق، وتنطفئ زرقة السماء. وتكتسح الغيوم كل المساحات منذرة بسقوط المطر.

تقف بجسدها الطرى أمام واجهة محل الملابس المستوردة فى شارع الحى الأوروبى، مأخوذة بالألوان الزاهية والمعاطف الجلدية اللماعة تنهدت بحرقة وهى سادرة فى الهم. وانحسرت شفتاها المرتعشتان عن آهة حارة هزت صدرها الناهد، والشعور بالحرمان يرتسم على وجهها الموغل فى الشقاء:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ياربى كم أنا حزينة!

ظلت تحملق ببلاهة فى الواجهة فاغرة الفم غير عابئة بالحركة المتموجة والصخب المنبعث من جنبات الشارع الأنيق، وفجأة انتصب أمامها صاحب المحل بجسد بدين منتفخ ووجه خشبى صلد. نظر إليها وعلى وجهه علامات الانفعال الممزوج بالاشمئزاز، وصرخ ملوحا بيده فى الهواء:

- أنت دوما هكذا تتسمرين أمام واجهة المحل كالشر، هيا اغربى لقد أخطأت العنوان. وفى تلك اللحظة دلف إلى المحل رجل أنيق يتأبط ذراع سيدة فاتنة، فاستقبلهما بوجه طلق. خرجا بعد بضع دقائق يحملان حزما من ربطات العنق والفساتين والبدلات الفاخرة.

نظرت إليهما الفتاة والحزن يلهب وجهها، وطافت بخيالها صور مفعمة بالجراحات التى مازالت تدمى نفسها البائسة. يتمثل أمامها حيها القصديرى المتاخم للمدينة المنجمية، لوحة سوداء معقدة مثقلة

بتفاصيل كثيرة غير مرتبة، لوحة مهزوزة ملطخة بألوان قاتمة. ثم تبرز صورة الأم الكسيحة التى دمرها المرض. امرأة تحمل وجها شاحبا معفرا بالغياب منتحية مكانا قصيا فى البيت الطينى المتداعى. ويضج رأس الفتاة بصورة الأب الذى هده الداموس وهو يشرب الخمر بإفراط ويدندن بأغنيات فاحشة. يحمله الخمار إلى البيت فى عربة يد عندما يتثاءب الفجر مزيحا عنه رداء الليل الجاثم دوما على ركام الحى القصديرى.

أفاقت من غفوتها على صوت رجل يستغيث فى الطرف الآخر من الرصيف، كان بائع العطور المستوردة يمسك برقبة متسول طاعن مسددا له لكمات مجنونة وهو يصيح فى حنق:

- هذا الأمر لا يطاق. أين رجال الدرك؟ أين؟ هل انقرضت هذه السلالة من هذا المكان؟

أقبل دركى وحسم الموقف.

دكنت السماء. ونزل المطر مدرارا. أسرع الناس تحت المظلات نحو منازلهم. وأغلقت المحلات وأقفر الشارع، كانت الفتاة تسير بملابسها الرخيصة ببطء، والمطر يداعب جسدها الطرى المرتعش. ضحكت بتشنج متمتمة:

- الجبناء يخافون المطر. أهل حينا لا يخافون المطر. ولا يملكون مظلات أنيقة كهذه ولكنهم طيبون، طيبون.

تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استـــفـــزاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليس يكفى إثارةً لنزالٍ... أن ترمُزى
صارحينى.... وإن تشائى ولوعى... تحفُّزى
واجهينى بما يليق بمثلى.... تَعُزّزى
وانقشى ما يثير... فوق الوشاح المطرز

.....

انهضى مستفِزّةً... وامتطى المهر واهمزى
حاصرى كل ربوة لى... وجوبى مفاوزى
وإذا لاحت مهرتى لك... كُرِّى وناجزى
فأنا مهرى لا يروق له كَرٌّ عاجز
لا مفر.... فنازلى.. جرِّدى السيف.. بارزى
وإذا طالت جولتى وحَلاَ الطعن.. أوجزى
واحشدى كل مالديك لقتلى.... وأجهزى
روعةٌ.... لو دمى يسيل.. على نصل مُعْجِزِ

المعدية

بين الشط والشط يقضى مراكبى المعدية يومه، الثمن هو الثمن دائما: عشرة قروش فضية، تزيد أحيانا فى وحدات من عشرة قروش دائما. يجود بها من لا يعرف الثمن الأصلى، ولكن المراكبى لا يطلب ولا ينتظر حتى العشرة قروش. عندما يقبضها بين أصابع كفه العريض تستدير يده سمراء غير معروقة، مخشوشنة بعض الشىء كَيَدِ أمٍ مكتظة فقيرة ولكنها لا تكل عن رعاية أطفال كثيرين. عندما يضع القروش فى جيب سرواله تحدث أصواتا، غالبا ما يبدأ عندئذ فى الغناء. موال حزين عن الأمل وخيبة الأمل، ولكن كلماته أبدا تختلف المرة عن المرة.

كثير ما كان البعض يهوى الانتقال للشاطئ الآخر ليسعد بصحبة المراكبى. فقد كان غناؤه يتم على نحو عجيب. حتى عندما ينقل أكثر من شخص - ولم يكن ينقل أكثر من ثلاثة أشخاص فى المرة الواحدة يُشعر كل واحد على حدة أن الموال موجهٌ له وحده دون الآخرين. وكان يشعر بالسعادة عندما يرى وجها عابساً انتثرت بين ثناياه علامات الحبور والثقة، وكان لا يدخر وسعا كى يشعر سامعه أنه بالفعل لا يغنى إلا لأذنه هو بالذات، وأن كلَّ أمله هو بعث الأمل فى نفس سامعه، هذا بالذات، وأن هذا الأمل هو مبرر وجوده والنقطة التى يرتكز إليها كيانه.

رجال ونساء من جميع الأعمار ينقلهم المراكبى بين شطى مدينة الموتى ومدينة الأحياء ودائما يتركهم أكثر حبوراً وإيماناً فقد اختصهم المراكبى وبارك إنسانيتهم. كان غناؤه مريحا شجيا يتقبل معه السامعُ كيانَ حالهِ المنقوص، فيفيض لحظةً بجمال الحسرة ورقة الفهم، ويتقبل نفسَهُ ولآخرين هكذا كما هو وكما هم وتستكين النفوس، فها هو رجل فهم ووعى وتقبل كلَّ شىء فراح يواسى ويعزى وكأنه بالفعل عاش كل الحيوات وذاق طعم كل العذابات وأصبح لديه فائض عظيم من الحنين العطوف.

حتى أنه إذا نظر الى أحدهم لمس شغاف روح ناظرة وتواصل وذات صاحبه فى مكان خفى لا يعلمه هذا ولا ذاك.

عندما يشكره أحدهم على صحبته كان يضحك ويقول مجاملة: «ألسنا كلنا فى نفس المعدية ؟ ولكنَّ ظلاً خفيا وراء لمعان عينيه يسُدل بعد أن يبتعد الراكب قليلا وتغلف قلبه غلالة حسرة سوداء..

ولكن الناس يرونه أسمى من السمو معطاءً سخياً يشفى الجراح ولا يطلب لنفسه شيئا، تسعده لحظة تواصل مع أحدهم كمن نال رضا النفس المطمئنة بعد شقاء. عندما يعطى لا يعطى من مكان متعال. كان يشعر الكل أنه فى مكانة عظيمة يرقون هم إليها عندما يهتم بهم المراكبى كلُّ هذا الاهتمام.

أصبح المراكبى موضوع القرية، الكل يشعر أنه هو بالذات موضوع المراكبى حتى وهم مدركون أنه يوزع بينهم جميعا أشياء يملكها دونما قصد، فيستزيد منها كل من عرفه.

وكان المراكبى لا يرد أحداً. حتى وهو مريض، حتى فى الأوقات التى كان يبدو عليه فيها الإرهاق الشديد. كان دائما ينحى نفسه ليفسح لنفوس الآخرين، وكان سريعا ما يلتقط أحوالهم، فإذا وضع العشرة قروش فى جيبه بدأ بغناء موال ينبئ بحال المستمع فيأنس الراكب لهذا الإرهاف، ويشعر بكمال لحظة يتحقق فيها التواصل بين البشر دونما كلام - كيوم جاءته «بهية» بنت تاجر الماعز؛ ما إن وضعت فى يده القروش العشرة حتى نظر إليها نظرة طويلة مليئة بحزن عميق أطلق بعدها صوته العذب يغنى فى عتب: «يا ميت ندامه على اللى كان الجمال فى إيده ولا صانهوش.

يعرف منين الجمال اللى يعرف ما يصونهوش»

وكانت بهية يوما جميلة تركها ابن عمها ليتزوج من غجرية الموالد.

سخىُ الروح واللسان كان المراكبى. عطوف وهو ينقل الناس من شاطئ الموت إلى شاطئ الحياة والعكس. وكان غالبا ما يجد الراكب عند المراكبى سخاء من نوع أخر. كان يحاول له أن يقدم الطعام لصحبته. طعام يصنعه هو بنفسه يقدمه لمن يركب معه وكأنه يقدم قربانا لأبناء الهة لا يعبدها إلاّه.

وكان الكل يدهش فهذا الرجل يأخذ عشرة قروش ويطعم الراكب من وليمة كلفته أضعاف أضعافها. كان هذا حالَهُ مع من لا يعرفه عن قرب ومن يعرفهم عن قرب. أما فئة الأقربين فكانت تعلم عنه ما لا يعلمه الآخرون، ولكنها لا تبوح بالسر. الأقربون فئة من نوع خاص، فئة تأكد له أنهم يظنون أنفسهم من عجينة أخرى غير باقى البشر. فئة لا تكذب ولا تظهر مالا تبطن. لا تتهاون فيما تعتقد وتقدس الحق والعدل ولا تتنازل ولا تعرف الحلول الوسط فئة تظن نفسها متكاملة ولكنها تأنس لمن حولها وتخاف على نفسها أن تصبح كالآخرين.

كان يلتقط أحوالها فى الحال، ولكنه يتريث فى الحكم على أمورها. كان مثلا ينقل «خواطر» فى الأسبوع، مرة، تذهب لتزور قبر أمها وترجع مغرورقة العينين وعقلها شارد وروحها مستل دائما متشحة بسواد ثقيل. وكان الجميع يحترم حزنها فلا يحدثونها إلا حديث الموت، أما المراكبى فكان لا يلتفت إلى وجودها إلا بقدر، مع أن «خواطر» كانت امرأة من نوع خاص، ذات ملامح قوية ،جسم ممشوق تلفُّهُ هالة من الكبرياء نادرا ما تلتقى وكل هذا الحزن. إذا ركبت مع آخرين لا تحدث أحدا، تهرب من عينيها نظرة ازدراء لا تسلطها على شئ بالتحديد، فيشعر الموجودون بالارتباك. وكان المراكبى تشغله «خواطر» إلى حد بعيد، ولكنه ظل على حياد تام إلى أن جاء يوم ركبت فيه معه وحدها، فأطال من الشط للشط، وانتظرها حتى فرغت من زيارة قبر أمها ثم أطال رحلة العودة وبدأ فى الغناء. وما إن سمعت «خواطر» الصوت ووعت أن كلامه موجه لها دون غيرها، حتى ارتخت ولانت وفقدت غضبهاوزالت عنها نظرة الاحتقار. لقد أعطاها المراكبى من روحه حتى الثمالة.. ثمالتها هى، إلا أنه عندما رأى شرارة الغضب تنطفئ فى تلك العيون، أزعجه ذلك كثيرا، وتمنى بينه وبين نفسه لو أنها قاومته، لو أنهالم تصدقه، لو أنها لم تسلمه إرادتهاهكذا، فهو كان يغار عليها منه.

بعدها جفت معاملته لها واخشوشنت ألفاظه وبعد أن كان يتكلم ليشفى أصبح يتكلم ليجرح. وكان مفتاح فئة «خواطر» فى الواقع بسيطاً، فقد كان يعلم أنه ما غالى إنسان هكذا فى الاستقامة إلا لأن

بداخله زنديقا، وما قسا أحد فى الحكم على الآخرين إلا لأن به أضعاف ضعفهم فكان المراكبى يخاطب هذا الضعف المستور حتى ينكشف ليبدأ عزاؤه. ولكن ما إن يلمح بادرة الاقتناع فى أن الكل يتساوى، حتى ينفر ويبتعد. عندئذٍ كان يُسمع يقول: يا خسارة، وكأنه ينعى لنفسه انتحار عزيز. إلا أنه أبدا لم يفقد الأمل فى أن يجئ إليه يوم يستطيع الأخذ كما يستطيع العطاء.

سنون طويلة أمضاها فوق المعدية يبث الأمل ويتلاشى أمله فى العثور على من يقف أمامه موقف المساواة: ندٌ لند يعطى بقدر ما يأخذ. وجاء ليل كان وحده فى المعدية عندما هبت عاصفة لم ير مثلها من قبل، ،غلبت الرياح خبرة السنين وانقلب المركب. لم يكن شط مدينة الموتى بعيدا، فاستجمع كل قواه وركز عزيمته فى ذراعيه لتنقلاه إلى شاطئ النجاة. عندما وصل منهك القوى راح ينظر وجهه على ضفة النهر الذى صفا فجأة كما غضب فجأة، ورأى نفسه كاملا متكاملا محتويا لكل شئ، وفهم سر شقائه، ولكنه لم يفهم سر الأمل الذى عاش له وبه قبل أن تتحطم المعدية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعبان يوسف

تصدُمنى عتمةُ أن أتراجع للخلف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى هذا الوقتِ الضيقِ
فى هذا العصبِ المجروحْ.
فى ذاتِ الوقتِ القابعِ :
خلف الروحْ .

أتهيأ : أن أتذكر
(طاولةً..
أوراقاً فارغةً..
أعقابَ سجائر متناثرةً، ..
حول الطاولةِ..
وجوهً من «زانْ».

تضحكُ فى وجلٍ

وتثرثرُ فى سعفِ الأركان

فى هذا الوقتِ المتقوقعِ..

أتهيأ أن أتبخرَ

وأصيرَ دخان..

أتسلل عبر ثقوب النسيان.

وأسرِّبُ وجهاً مملوءًا

ببقايا وطنٍ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتراجع

عشرَ

سنينَ ...

أتأملُ :

نفسَ الطاولةِ،

رفاقاً !!

أصلبَ من خشبِ.. الزان،

ودفاتر تصرخ بالطبقةِ،

والإنسان،

طاولةُ : فى وسط الغرفةِ

تتشنج ..

من فرط صعود الأحزان..

ووجوه الخشب «الزان».

ظلت : جامدةً،

خامدةً..

لا تتغير..

لا تتبدل

ثمةَ أعقاب سجائر...

ودخان..)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى ظلِ الوقت الجارح..

فى رعب الوقت المجروح

فى تلك اللحظةِ :

يدهمنى وجع الذكرى..

تصدمنى عتمةُ أن أتراجع للخلفِ

يحزننى أن أتخيل وجهَكَ..

يا آن.

لبـاس العاشقين

رأيتنى أطوح بدفى، فتتخلخل الكتلة فى دولاب البدن وتفسح قدراً من الفراغ، تتأرجح الكتلة بين احتلاله أو الجلاء عنه، وما كنت أعرف أن الفراغ بقادر على إزاحة الكتلة، ولا يبقى فى دولاب بدنى سواه، فشفت الرؤيا، ووجدتنى أزداد تطوحاً، وأعرف عن البدن سِتره، عندما لم يعد خلف سِتره ما يستحق السُّتْر، وعندما لم يعد النظارة ناظرين إليه، فكل منا رغم الزحام فى المكان نتطوح ونتطوح، مشتاقين لمن يملأ الفراغ.

كانت الأجساد فى تطوحها تتلاصق، وفى عريها تتلامس، وعلى دقات الدفوف الصاخبة تتخلص الأجساد من شهوتها، بالغة بها عنان التحليق، فركبت الأجساد مركبة الأجساد، فعزفت لها الطبول معزوفة الصعود، وما سكنت فى طبقة من طبقات الذرى، وما نزلت من مراكبها إلا عندما جاء وقت الإشهاد، فشهدت بأنها ما تعلمت سوى علم الفطرة، وما جاءت إلا من توافق المسامات التى بالجلود، وما خرجت إلا لتدخل، وما دخلت إلا لتحيا، وما حييت إلا لتموت، وما ماتت مادام النَفَس الذى خرج قد ازدان على مقعد الجلوس، فأُطعِمت بقدر ما أزاحت الكتلة وأحلت الفراغ.

فإذا ما عادت الكتلة للبدن، التزم الأمر، وعشق موقف العبودية، فَمُنح مفتاح الطاعة، فدخل، وسكن، لما ألبسناه لِباس العاشقين.

سَوْرات بائدة

ولد الفونس لا مارتين في ماكون سنة ١٧٩٠ من أبوين شريفين وعهد بتقويمه وتعليمه إلى قس واسع الاطلاع، أريحي الطباع، خيالي النزعة.

وبعد أن نال إجازة الفلسفة من معهد لليسوعيين أخلد إلى البطالة إذ لم يتح له العمل في حكومة بونابارت، فتعلم الإيطالية والإنجليزية، وحركته دواعي الصبا إلي الحب فتيّمت عقلَه فتاةٌ أولع بها ولوعا شفّ جسمه وأضلّ عقله، فبعث به أهله إلى إيطاليا ليبرأ ويسلو، ولما عاد حُكم الملكية في فرنسا سلك نفسه في نظام الحرس، ثم ترك الجيش إلى السياسة. ولما كان يقرض الشعر نشر منه ما أحلّه في الذروة من شعراء الغزل، ومهد له السبيل إلى الأكاديمية الفرنسية فدخلها عام ١٨٣٠، واعتده شعراء الرومانسية إمامهم.

عبر البحر إلى الشرق فزار سوريا وفلسطين وبيروت ورزأه الموت في ابنه وجاءه الخبر بينما كان في بعلبك، فعاد أدراجه. انتُخب نائبا في الجمعية التشريعية وشغل منصب وزير الخارجية في ١٨٤٨ ورشح نفسه لرئاسة الجمهورية فظهر عليه لويس نابليون. لما انقلب نظام الحكومة اعتزل السياسة وطارده الفقر والشيخوخة فنصّب نفسه للعمل خمسة عشر عاما لا يفتر قلمه حتى كسب ملايين الفرنكات ثم مدّت له الحكومة يد المعونة فرتبت له وظيفة مقدارها خمسون ألف فرنكا ما دام حيا. اختُرمته المنية عام ١٨٦٩ في وحشة من الناس، يعالج محنة الضنك والنسيان، ماتت قبله زوجته وأولاده، ولم تغمض عينيه غير حفيدته. كان شاعر النغم المتّسق والحزن العذب

العميق. وكان منذ صباه موسيقىّ الجمل، وثّاب الخيال، فيّاض الشعر يستمد وحيه من نوازع القلب وجمال الطبيعة وحماسة الإيمان».

لم يهز لا مارتين قلبى، قط، لا فى ترجمات أحمد حسن الزيات المونقة بل شديدة السَرَف فى تأنقها، ولا عندما قرات بعض شعره بعد ذلك فى لغته الأصلية. كان فقط يشوقنى ويبهرنى ويطربنى أحيانا، اذا لم تكن الذاكرة قد خانتنى، كما يجرى التحفظ المأثور. لا هو، ولا المنفلوطى، فى عبراته وزيزفونه وأحزان قلبه.

لكنى بكيت - كم بكيت - حتى بللت الصفحات، حرفيا، فى غمار ترجمات عمر عبد العزيز أمين لغادة الكاميليا وآلام فرتروبول وفرجينى وسافو ومانون ليسكو، وكنت أجفف الصفحات المبلولة، بمنديلى، دون خجل. كنت فى الثانية عشرة أو الثالثة عشرة. فماذا كان يبكى هذا الطفل فى غرفته الضيّقة تلك فى حارة الجلنار، بين السرير والمائدة الرخامية البيضاوية و «البترينة» التى كانت تغص بكتبى المدرسية وكراريسى، وروايات الجيب ومجلات «عشرين قصة» وألف صنف وصنف من القصص الرديئة شبه الرومانتيكية لمحمود كامل المحامى ويوسف حلمى من كُتّاب «كل شىء والدنيا» و «الاثنين» «أبو نضارة» و «إدى» ومحمود تيمور ومن لفّ لفّهم، وفى زحمة الغرفة، وزحمة القلب الصبى بمشاعر عارمة غير مفهومة، كم شطت بى خيالات هؤلاء الكتّاب وفواجع ما ترجموه، وكم حلمت برهافات بنات محمود كامل المحامى، فى المعادى والزمالك والهرم، وكم تمزقت روحى فى كوخ العم توما أو حانة الملاك الأزرق على السواء. فى هدوء الليالى، عندما كان أخواتى وأمى وأبى نائمين فى البيت الذى كنت أراه ساحة الأشواق وعرفت فيه بكارة الأحلام ونشوة استغراقات الجسد، ولم أعرف مدى رثاثته - ورثاثتها - إلا عندما كبرت، كم ذرفت الدمع وخافتّ بشهيق الحسرات غير المبررة، والوجيعة.

أهذا لَجَج فى ثناء الرومانتيكية، أم هو أيضا إصرار فى «ضدّ الرومانتيكية»؟

«فى أجمةٍ واسعة يظللها الصفصاف على حافة غدير، كانت الفراشة تعيش.

كانت ترشف الزهر، وتتغنى، وتلف، على حافة المياه، ليسكرها العبق، يدثرها النسيم، يحنو عليها النور، ثم ترفرف، وتهتف، وهى تحلّق: «ما أجمل الحياة ...!»

وفجأة.. هبت العاصفة القاسية المجنونة، وارتعش الأفق، وانهارت سحب السماء، انطلقت الزوبعة، في زئير، كقهقهة شيطان، كأقدام كابوس، وتحطمت الزهور، ورقدت أشجار الصفصاف علي حافة الغدير، وقد هدمها الريح الجبّار، انطلق الغدير، جدولا ثائرا متمرّدا، إلى المحيط.

وكانت الفراشة، مختبئة فى جوف شجرة، وقد أذهلتها الصدمة، فلم تعد ترى، أو تعقل، وعندما أفاقت، راحت تحوّم، تطوف فى أجمتها المحطمة، وتبكى، وتنتحب. راحت تمتص الزهور الذاوية، وتغرقها بالدموع، وتناجيها، عسى ترتد إليها الحياة، ولكن.. بلا جدوى.

وعندما عصفت الريح ببقايا الأزهار الذابلة، لم تبك الفراشة. إذ قد جفت دموعها، ولم تنتحب، إذ أن صوتها قد ضاع، ولم يبق من أغانيها إلا أزيز مختنق خافت.

انطلقت الفراشة تهيم بين المروج والغدران، ترشف القبل المريرة من شفاه الزهر، شاردة، هائمة، لا تقف، ولا تنتظر، دائما تحوم، وتدور، في إصرار ذاهل مجنون، حول الورود، والأعشاب، والأشواك، كأنما هي فكرة جميلة.. فرّت من رأس متمرد فيلسوف.

كانت، دائما، ظامئة الشفاه، مضطرمة الحنين، لم تعرف قط رحيق السعادة التي عرفتها قديما، في أجمة الصفصاف، علي حافة الغدير.

راحت الفراشة، في أحزانها، تتدثر بهباء متطاير شفاف، يتموّج حولها، ويتبعها، مهما أغرقت في الشرود الضالّ. هباء الذكريات التي لن تعود.

وفي أمسية صيفية مرهفة نوت الفراشة، وأسلمت آخر أنفاسها، تحت ظل صفصافة مستوحدة، بجنب غدير، ذوت، على شفتيها لهيب ظمأه.

هل كان ذلك في منتصف الخمسينيات؟ استقلت من الشركة التي أسميتُها باتينيول مرة، وأخلط بينها وبين المتحف الروماني، مرة، وأعطيت لنفسي إجازة تفرغ.

كنت أقضي بعض الأصباح في غرفة بحمام ومطبخ صغير - جارسونييره محندقة يعني، كانت لفوزي شارويين المرّ، تطل علي الكورنيش عند ستانلي بيه من على ربوة مرتفعة قيلال، ولها شرفة واسعة، وكان البحر الشتوي ساجيا وغامضا ومزبدا ثائرا حينا بعد حين، وجماله طعنة في القلب في كل الأحيان.

أعددت مائدة خشبية طويلة كلفتني جنيها ونصفا، وكلفني نقلها بالعربية الكارو من كليوباترا الحمامات إلى ستانلي مبلغا وقدره عشرة قروش صاغ، كنت أكتب وأترجم عليها. وكان ألَمُ نورِ الشتاء يدخلُ إليَّ من وراء ستارةٍ شفافة تقريبا، منقوشة برسوم ملائكة صغار ينفخون في أبواق منمنمة، بشكل بهيج، بأشداق منفوخة مستديرة من نفس القماش الأبيض ولكن بخطوط بارزة ولامعة وأقل شفافية. صوت الموج العنيد له وشيشه الرتيب الذي أكاد أنساه ولكنه يصحبني، له حضور أنيس، وعندما كانت تأتي إليَّ تخلع ملابسها، على الصبح، في غمرة وشيش البحر، وترتدي فقط الروب الوردي الفضفاض من النايلون وله شراشيب وتوشيات، نهداها يطلان من وراء الشفافية الخداعة، قويين وراسخين وشبه ممنوعين، أما سائرها فهو لي، عربدة النور الصباحي فجأة سورة منطلقة من كباح مألوف، هواء البحر يؤرث ملح الشهوات.

فى لجج نشوته تفيض به أمواج الجسم عن حدودها وترغّى في زَبَد الهمس الخفيض ياحبيبتى أحبك أحب جسمك وأحب عينيك بسوادهما العميق ونظرتهما المتطلبة المتضرعة الآمرة الخاضعة في وقت معا، بين ذراعيك الملتفّين المتلويتين حول وسطى أحب فخذيك الرشيقتين المتوترتين وقدسك الرابض بينهما وأجوس بفمى فى هضاب الرمل الناعم الذى ينهار تحت يدى فى وهاده التى تغمر شفتىَّ بالنداوة فى برَكٍ محتدمة غائرة الظلمة اللهب والمياه الملحية تتكسر علي الصخر مدبّب السنان قاطعة كتل الأسمنت صلابتها محتمية تحت لزوجة طحالب مخضرة أبدية اللمعان تحت غشاء الشفافية الخداعة المترقرقة بلا انتهاء ضربات الصرخة الأخيرة منها ومنى معا وألم النشوة الذى لا يطاق وقبلة الامتنان وصورتى منعكسة فى مرآة عينيها ونظرة الرضىَ الساجية وأنت تغمضين عينيكِ كأنك تموتين.

نذهب ونأخذ كأسا من المارتيني ونتغدى فيليه أو اسكالوب مع السلاطة فى «سكارابيه» فإذا كانت الدنيا تمطر كنا نرقب أمواجنا الداخلية تهدر أمامنا زرقاء مزبدة مكبّومة الغضب تتخبط بالصخر والسور وترتفع تصطدم بالقضبان الحديدية المتقاطعة وتطس الأسفلت الأسود الذى يومض تنقطه قطرات المطر التى لا نسمع صوتها يسقط رشاش الموج مبددا تزقبه من وراء زجاج النافذة الذى تتغشاه ضبابة خفيفة تميّع حدود كل شيء.

ألم تكن المحبة والرضى الجسداني متآلفين؟

سخط الشهوات وحزازات أشواق الروح قد عرفت المصالحة إلى حين. حُرقتها محتَملة الآن.

بينما كنا نتكلم عن لا مارتين - الذى لا أحبه وهى مشغوفة به، وبودلير الذى يفتنها ويحيّرها - أهدتنى كتيبا صغيرا نسوىَّ الشكل فيه قصائد نثر لبودلير، وكان غلافه قماش مشجّر أنيق تفوح منه رائحة عطرها من مجاوراته لأشيائها الحميمة فى حقيبة يدها.

أهذا كله كان يحدث حقا، أم ما يشابهه ويخايله؟

ما هَمٌ إن حدث أو لم يحدث.

هوذا الآن ملائكة الشاروبيم ينفخون فى صُوَرِ القيامة البهيجة من بين الأموات.

أما أنا فقد وجدت أن كارلَيْل كان ممعودا وبيرون أعرج، وجونسون شبْه أعمى، وملتون أعمى، وداروين مريض الأعصاب، وكان كيتس وشيلى وبروانتج مسلولين، وأصيب بالجنون نيوتن ودانتى وشوبنهور وبودلير وشارلز لامب وإدجار آلان بو ونيتشه وموباسان وهيدرلين، ووجدتُ أن السمك البحرى والحمّص والبطارخ والجمبرى تعالج كلال الذهن وكلال الجسم معا، وأن البطاطس واللبن والكُرنب تنفع الاكتئاب (ياليت!) وأن البيض واللحم البقرى والأرز تعاوِن على قوة الإحساس، أما الإعياء فليس له إلا الماء والملح.

بدون تاريخ

؟١٩٤٣

عزيزى وفيق

لقد ماتت.. وانتهى الأمر

أختى.. أقرب الناس إلى قلبى.. ماتت.. ولن أراها.. إلى الأبد. تلك المخلوقة الوديعة، الهادئة، النبيلة.. ماتت.. ماتت.. وانتهت. ماتت بضيق الأنفاس.. فى المساء.. بعيدا عنى، لم أرها، ولم أبك معها، لم أهدئ من ألمها، وإنما ماتت، وحيدة، بعيدة، فى ركن مهجور.

آه.. يا إلهى، إننى لم أعرف الموت قط. كنت أفكر.. فيه، ذلك التفكير المر القاسى.. البارد، ولكننى لم أعرفه. لم أعرفه حتى الأمس.. حينما أحسست به، كثقل هائل من الرصاص، يضغط على روحى، بقدم ساحقة.

لم أعرفه الا حينما توارى العقل، وانفجرت فى نشيج دام مروع. لقد ماتت.. عن أربعة عشر عاما.. باللجحيم.. حياة قصيرة، خاطفة، حياة لا يمكن أن تكون سعيدة، بل هى أقرب إلى التَعَس. وكنت أنا، أنا كنت العامل الرئيسى فى تعسها. كنت أقسو عليها، وكنت أحرمها المتعة البريئة، الطاهرة.

ما زلت أذكر، حينما فاجأتها يوما تقرأ رواية. غضبتُ، فى جنون، وثرت ومزقت الرواية، وعندئذ بكت، وعندئذ ضحكت أنا. آه يا إلهى، هل كنت أعلم، هل كنت أعلم، أنها بعد أسابيع معدودة، سوف ترقد فى صندوق مغلق وحدها، وسوف يهال.. عليها.. التراب، وسوف تحرم النور، والهواء.

وهى.. أنها لم تسئ إلى قط.. بل كانت تحبنى.

هل تذكر يوم الخميس الأخير فى الإسكندرية، لقد رجعت من معك فى الساعة الثانية عشرة وكانوا جميعا قد ناموا، إلا هى، كانت مستيقظة، تنتظرنى، وكانت قد أعدت العشاء لى، وجلست بقرب النافذة، لتفتح لى.

والآن، قد استراحت.. لن تجلس لتنتظر، ولن تبكى إذا قسوت عليها، لن أراها ثانية، لن تصنع لى القهوة المضبوطة التى كنت أحبها، والتى كنت أسهر بها.. أية قسوة.. وأية سخرية.

عزيزى..

لست أدرى ماذا اكتب، ولكننى ابكى.. ابكى كما لم ابك قط.. يمكنك أن تمزق الوريقة.. ولكن، إننى يجب أن اكتب، ولو هراء.

بالامس فقط صباحا، كنت خلىّ البال.. ولم اكن اتوقع قط شيئا من هذا القبيل. كنت وحدى فى بيت دمنهور.

وجاءنى تلغراف من المستشفى، جاء به رجل معمّم، من موظفى الصحة.

شخص بارد ثقيل بغيض، نزلت لأقابله.. وإذا به يهتف: «حياتك الباقية عايدة ماتت..» وقفت فى مكانى.. وجمدت.. وهمست فى غير وعى: عايدة وعندئذ هتف اللعين: «نعم.. عايدة.. التى كانت فى مستشفى الحميات.. اليست هى؟».

وتقدمت كتمثال، لم اشعر بشىء قط.. لا حزن، ولا أسف، ولا دهشة ولا اى شىء على الإطلاق.. وامضيت الورقة كما طلب منى، ولم اقراها.. فتطوّع هو بالقراءة.. ولكننى لم افقه إلا كلمته الأخيرة... «... لاستلام الجثة».

عندئذ صحت به ليذهب إلى الجحيم.. يا أخى رح فى ستين داهية بقى.!.. كانت والدتى فى الإسكندرية، ووالدى.. صعدت السلم فى جمود، وعندئذ فقط افقت عند ركن مظلم، وانفجرت ببكاء لم أعرفه قط من قبل، بكاء محزون ملتاع.. دموع متدفقة غزيرة، نشيج مرتفع يهز الجسم كله، ولاتستطيع الإرادة أن توقفه..

ظللت ابكى.. وانطلقت الذكريات، تلهبنى كسوط مشتعل.. كنت ابكى مستندا إلى النافذة.. وكنت ابكى مستندا إلى المائدة.. وكنت ابكى راميا نفسى علي السرير.. كنت ابكى مخفيا وجهى فى ذراعى، وكنت اعض منديلى، وامزقه، وانشج بصوت مرتفع، خشن، لم أعرفه فى نفسى من قبل.

كنت قد فقدت الإرادة، والمنطق، بل والعاطفة، ولم اكن ادرى شيئا واخيرا، بعد زمن لست أدرى مداه، تمالكت ودسست نفسى فى ثيابى، وانطلقت إلى الأتوبيس، لكى أسافر إلى الإسكندرية.

كان ذلك حوالى التاسعة صباحا، بعد اثنتى عشرة ساعة.. من.. موتها. كان الجو صحوا، والهواء رقيقا، يداعب وجهى.. ويجفف الدموع المعلقة فى عينى.. وفى الحادية عشرة.. ابتدا الحلم

البغيض.. دموع.. صيحات.. مركبات.. أوراق تمضى وتستخرج.. ذهاب إلى المدافن لإعداد القبر.. تعزيات ثقيلة ممضة. وقفت عند جدار المستشفى أخيرا، فى الساعة الرابعة، لم أكن ذقت طعاما، وكنت أشعر بدوار، وهدير، وأوجاع جسمانية، لكننى لم أكن اشعر بأى ألم روحى. وفى الداخل كانت عايدة.. كانت الجثة تغسل.

وكانت صيحات الأم المحزونة الثكلى تدوّى فى أذنى كنغم بغيض. وجاءت العربة، ووضع فيها الصندوق، ولم يتمالك أبى نفسه، فبكى بصوت مرتفع. ولكننى كنت مستندا إلى الجدار محدقا، جامدا، وسارت الجنازة.. ولم أكن قد أفقت بعد، ولكننى تركت مكانى، وأسرعت لألحق بهم.

وتلا ذلك سير طويل صامت، كريه.

ودخل الصندوق المدفن.. وأقيمت صلاة الموتى.. وكنت واقفا خلف القس أحدق فى رأسه من الخلف.. وأستمع إلى كلماته القبطية فى غيظ. وانتهى أخيرا من رقياته، وألغازه.

كان يلقى هذه الصلاة بصوت مرتفع، رنان، وكانت حركاته كلها يتجسد فيها عدم الاكتراث، ومجرد أداء الواجب، الذى لا معدى عنه.

وأخيرا، وضع الصندوق على الأرض.. وحفر القبر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكنت جالسا على قبر مرتفع، أبكى، للمرة الأولى، فى صمت.. وسكون.. كنت بعيدا عنهم قليلا، فلم أكن أرى كل شىء بوضوح.

وفجأة، دوت صيحات الأم، وقد فقدت كل إرادة، صيحات مجنونة ثكلى، ثاقبة، فعرفت أن الصندوق يوضع فى الحفرة العميقة، إلى الأبد.

وعندئذ لم أدر شيئاً، أحسست أننى التقط أنفاسى فى عنف، وأننى أنشج فى جنون.. وأخذ الناس يهدئوننى، ولكن لكى أزداد.. وانتهى الأمر أخيرا، وأحسست نفسى مسندا بأيد لست أعرفها، لأننى كنت أتعثر فى مشيتى، ولأن وجودى كله كان قد تركز فى دموعى. فقط.. سمعت أبى يصيح فى صوت محترق متهدج: «مع السلامة ياعايدة..» وسمعت خالى.. يهتف بى.. فى صوت تخنقه الدموع: «خلاص يا بنى.. خلاص يا بنى...» وهبّ الهواء، رقيقا، ليلطف من التهاب وجهى، ويخفف من دموعى.. وانتهى الأمر، وسوّى الحانوتى وجه الأرض.

انتهى الأمر.. وانقشع الحلم البغيض.

هل كان حلما؟.. احقّ انه مجرد حلم..!

لست ادرى.. لست ادرى.. ولست استطيع ان امضى فى الكتابة..

عزيزى

يقولون ان الحزن لهب وضرام.. ولكن كلاّ.. كلاّ.. إنه ليس لهبا.. إنى لست اشعر باللهب.. فقط احسُّ قلبى تعتصره أيد قوية.. قاسية.. ساحقة.. فقط.. احس اننى دائما اريد ان اجهش بالبكاء.. فقط.. هناك شىء يجثم فى جوفى.. لست ادرى ما هو.. وإنما ادرى انه يثقل روحى، ويرسل الزفرات المحترقة فى اعماقى.. إننى أود أن أبكى، وأن ابكى باستمرار.. لكننى لن استطيع.. إننى احس بما يشبه الألم الجسمانى، ولست استطيع ان ادفعه. يا إلهى، هل قُدّر لنا الا نعرف قيمة من نحبهم، إلا حين نفقدهم؟

اليس هذا مريرا، قاسيا..؟

اليست حياة عاجزة، حقيرة؟

يا إلهى إنها لم تكن تريد أن تموت.. إنها كانت تحب الحياة.. وقد ماتت. وهناك تعسون.. يضيقون بحايتهم ذرعا، ولكنهم يعيشون. والآن.. اين هى؟ .. ذلك هو اللغز. هكذا تعذبنا العاطفة، وهكذا يعذبنا الفكر. إن الموت قام فى حياتى بدور كبير.. حينما كنت طفلا رضيعا، مات اخى.. فشربت الأحزان من ثدى امى.. وكان هذا سببا قويا فى أمراض عديدة افترستنى صغيرا.

وحينما كنت فى السادسة، مات صديق طفولتى «وطواط» وكان ابن خالتى. كان طفلا شقيا، نشطا يتدفق بالحية.. وكنت العب معه، واذهب إلى المدرسة معه، وعلّمنى كيف اتسلق الجدران، وكيف اسرق الحلوى واللعب، لكى نتقاسمها سويا، وكيف اخرج من المدرسة، لنتجول فى الشوراع، ونحن نمرح، ونلعب.. ثم اذهب إلى البيت مؤكدا اننى خارج للتو من المدرسة.

وفى احد الايام، مات صديقى الأول، مات تحت عجلات الترام، أمام المنزل، وكنت انا اول من لاحظ الحادثة.

وعرفت طفولتى، ما هو الحزن.. وما هى الدموع. وبعد ذلك بسنة واحدة، كنا نسكن امام مدرسة للبنات.. وكنت واقفا فى الشرفة، فى الظهيرة، وفجأة صرخت، لأنى رأيت فتاة ترمى بنفسها من نافذة المدرسة تجاه الشرفة تماما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللوحة للفنانة: نجـوى شلبى

مازلت أذكر الحادثة، كأنما كانت بالأمس.

رمت الفتاة بنفسها، فسقطت على تعريشة عنب، تعريشة قاسية، رضّت جسمها، كما ترضّ الكرة، ثم سقطت علي بلاط الممر الذى بجانب الكرم.. ومن الشرفة، كنا جميعا، نرى كل شيء.

تحطمت الفتاة، وسالت الدماء القانية التى صبغت البلاط.. وكانت تتقيأ دما، وصديدا، وموادا رخوة لينة. وجاءت عربة الإسعاف، وذهبت على سرير متنقل، ولم أتناول طعاما، طوال اليوم، بالطبع.

وفى العاشرة، كنت جالسا ذات يوم، أمام عشّ صيفى فى كليوباترا، وكانت الساعة السابعة، ومصابيح الكورنيش تلقى بأضواء مستديرة مرتعشة على الطريق الذى تذرعه السيارات تنطلق كالسهام الطائرة. وفجأة التفت فوجدت جسداً ×لدنا لفتاة حسناء رشيقة يستدير تحت عجلات إحدى السيارات، اهتزت الأذرعة، واستدار الجسم تحت العجلات مرة، ومرتين، وسمعت صرخة فاجعة.

ثم وقفت السيارة، وتقاطر الناس.. لكنى لم أتحرك، ولم أنبس ولم أقم لأرى الحادثة.. كما قام قريبى، وغمرتنى كآبة محزنة.

عرفت الحزن النقى اللاذع.. الحزن على فتاة لم أرها قط، ولم أعرفها قط.

وبعد ذلك بسنة واحدة.. مات أمين أخى الأكبر، وعرفت كيف يجلل الحزن بيتا لمدة طويلة، طويلة.. عرفت الوجوم الدائم، والضحك المحرّم، والأعياد السوداء.

والآن.. الآن..

نعم.. إننى أعرف الموت. أكثر مما أعرف الحياة. إن الموت صديقى، وإننى أنظر إليه.. كما ينظر المسافر المتعب إلى المخدع الأخير.. حيث يرتاح.. وحيث يطمئن.. وحيث يعرف.

إن الموت هو الذى خلق منى هذا الشخص المعتزل.. الصموت.. العزوف عن المجتمع.. وعن زيف الحياة.

لقد قلت لك مرة: إننى لم أخلق إلا للتأمل، والأحلام.. وللياس. ولكن، لماذا، لماذا أحزنك يا صديقى؟

كلا.. كلا.. إننى كاذب، لا تصدق هذا الهراء.. لقد كتبت لك كل هذا فى لحظة ضعف.. إننى لا أبالى، ولا أهتم.

إن الموت ليس صديقى، بل أنا أمقته، وأنا لم أحزن كثيرا.. فلا يثقلك الأمر.. إنها سخافات، وهذيان.

وبعد فإن الحياة جميلة.. وكلنا سنموت أخيرا.. فالأمر كما ترى عادىّ تافه.. ويمكنك أن تمزق كل هذا..

وأخيرا، إلى اللقاء.

المخلص

(.....)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(بدون تاريخ)

عزيزى وفيق

لن أبدأ بأية تحيات، أو مقدمات، أو أخبار، سأدخل مباشرة إلى هذا النص المسرحىّ الذى كتبته بالأمس، وبعد أن تقرأه، إياك أن تكتب لى برأيك. فقط اقرأه. ولكنى أريد أن أقول لك، قبل أن أتغلب على تناقض لا حلّ له : الموت والحب، لماذا عكفت على هذا لنص بعد موت عايدة، وبعد ذلك تقرأ وبعده إننى لو كنت أصالح بين مستحيلين، كأنما أريد أتغلب على تناقض لا حلّ له: الموت والحب، لماذا عكفت على هذا النص بعد موت عايدة وبعد ذلك الخطاب؟

الموت : نعم.. تقدم.. إلىّ فانى أعرفك.. هذه عطورك العبقة.. تحملها الريح وأرى بريق سهامك الذهبية.. الست إيروس؟

إيروس : عَرَفنى.. لا مفر إذن.. نعم أنا هو.

(يخرج الموت إلى المدخل.. شبح عملاق أقرب إلى النحافة)

إيروس : هذا كهفك إذن؟ .. كنت أتجول على غير هدى. ما أعجب أن ألقاك فى مثل هذه الليلة؟ .. ولكن أليس لديك نار؟.. إن الليلة مثلجة.. والريح قاسية.

الموت : انتظر قليلا (ينحنى) آه.. هاكها.. ارمِ سهما من سهامك فى قلب هذه الصخرة.. وسوف ترى النار.

إيروس : (وهو يشعل النار) ما هذه الصخرة؟ .. من أى معدن؟

الموت : لست أدرى.. سمعتهم يسمونها «الحنين».

إيروس : الحنين؟

(النار تضطرم.. تلقى السنة غريبة من اللهب والنور.. يظهر.

الموت : وجه جميل.. عينان خامدتان كأنهما من زجاج بهما بريق ثابت متألق..)

الموت : (وهو يجلس على صخرة يصطلى النار) ما أجمل النار.. منذ آباد طويلة لم أصطلِ شعلة واحدة.. ولم أجلس بجنب جمرة واحدة.. ولكنه أنت أيها الساحر الصغير!.. منذ دهور ودهور وأنا أعيش فى ظلمة مثلوجة.. ظلمة باردة.. كدماء سلحفاة عجوز.

إيروس : إنك لست رهيبا كما سمعت أيها الموت.

الموت : مطلقا.. إنهم البشر الذين أذاعوا عنى هذه الأقاصيص الوقحة.. البشر.. ذلك الجنس الغريب الذى يعبث بكل شىء. ونكنهم يرهبوننى إلى حدٍ غريب.. يحاولون الهرب منى بأية وسيلة.. ألا ترى كيف يصورون لا نفسهم حياة أخرى فيها ما لم يستطيعوا الظفر به هنا.. حياة ناعمة كَسول.. فيها القصور الذهبية المسحورة.. والحوريات الفضية اللون.. شعرهنّ ذهب.. وعيونهن لهب.. وشفاههن عميق.. وفيها الأنهار مياهها عسل.. والأشجار فواكهها من كل فاكهة زوجان. يا لتلك المدن الغريبة المسحورة.. القائمة فوق السحب..

إيروس : (فى حيرة).. ولكن.. أليس هناك ثمّة حياة أخرى؟

الموت : بلا شك.. بالتأكيد على الأقل فى أخيلة هؤلاء البشر.. وبين أوراق كتبهم المتضخمة.. يالله .. لشد ما يفزعون منى.. قديما.. راحوا يصرخون إلى الأمطار والرعود والعناصر التى لم يفهموا منها شيئا ويتوسلون لها أن تردّنى عنهم.. ثم ارتقوا قليلا.. فبنوا مثلثات هائلة من الصخور.. وقبعوا، داخل أهراماتهم ومقابرهم المحفورة فى بطن الجبل ورقدت مومياواتهم المكفّنه المطوّقة بالذهب والنطرون والفيروز. بجانب توابيتهم المذهبة، وبجعهم وقططهم.. ورموزهم العجيبة.. وزعموا أنهم انتصروا علىّ.. ثم ارتقوا أكثر.. فوضعوا فى أفواه موتاهم قطعا من النحاس.. أجرة للملاح الذى سيعبر بهم بحر الظلام. وأخيرا.. ابتسموا فى ثقة قائلين: عجبا لهذا الموت.. إننا سوف نحيا فى عالم آخر.. فيه ما لاعين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.. حياة أبدية لا نهاية لها.. ما أحلى كل ذاك.

إيروس : أما أنا.. لقد حِرتُ أنا الآخر مع هؤلاء البشر.. إننى أبذل لهم الجهود الجبارة كما بذلت لآدم من قبل.. أريد أن أعلّمهم كيف يكون النور الهادئ الصافى.. أريد أن.....

الموت : (مقاطعا) ولكن لماذا.. لماذا تتعب نفسك هكذا؟

إيروس : لكى أرتفع بهم.. لكى تصل الحياة إلى قمتها المغمورة بالنور.. لكى.....

الموت : حقا.. ماأجمل هذه المُثُل العليا.. وهذه الرسالات المقدسة.. هذه الأوهام الحنون.. والأكاذيب اللطيفة.. لست على أى الاحوال من عشاقها.

إيروس : ولكن كيف تعيش بدونها؟.. إنها لن تكون حياة.. بل مجرد جحيم أبدّى اللهيب.

الموت : هل نسيت أننى الموت.. إننى أعيش فى جليد ذائب.. لا مُثُل.. ولا غاية.. ولا نور.. وإنما هو ظلام مثلج.. إننى لست أدرى شيئا.. ويخيل إلى أننى أدرى بذلك كل شىء.. أسمعهم يقولون المحبة.. والنور.. والفضيلة.. والجمال.. فابتسم ابتسامة مريرة.. لأننى الموت... لا يسعنى إلا أن ابتسم.. وأؤدى واجبى.. ثم أُغرق نفسى فى الجدول الثلجى.. الدائم الركود.

إيروس : هذا مروّع.

الموت : نعم.. مروّع بالنسبة إليك.. ولكن أنا.. إننى لا قلب لى.. إننى الموت.. ومن هنا فليس ثمة ما يروّع فى الأمر.. إننى لست عدما ولست وجودا.. إننى شىء غامض رهيب.. وشىء لطيف جميل.. إننى نور عند البعض وراحة وسلوى.. وعند البعض ويلٌ وظلام مخوف.. تماما كالشفق الذى تراه أنت يضرّج الأفق بضباب عقيقى صاف.. يراه المصاب بعمى الألوان.. شفقا رماديا شاحبا عميق النقاء.. ويراه الناس فى بعض الأقطار.. ضوءا شفافا حارا.. يتدفق من قرص الشمس الملتهب. أليس فى كل هذا عنصر من الجمال؟ ولكن هذا لايهمنى أيضا. لأننى أبتسم باستمرار نفس الابتسامة المريرة المتجمدة.

إيروس : هذا محيّر حقا.. أنت ظل مجسّم فى الليل المظلم.. ولكنك جسم ذو ظلال.. فى النهار الساطع.. فهل أنت خدعة؟ خدعة كبيرة زائفة..؟ هذا محير.

الموت : ثُمّ هذا الفكر.. الفكر ذو الصلف والكبرياء.. الفكر الذى لا يستطيع مع ذلك أن يتعقل كيف يكون الواحد إذا قسمته على الصفر.. هل هو أيضا خدعة ضخمة.. إنه دائم التشدق بألفاظ كبيرة.. مثل الأبد واللانهاية.. ولكنه لا يستطيع تحديد ظل لها.. فكيف يستطيع تعقّلها.. إذن فهل الحقيقة أنّه لا حقيقة.. وهنا نقع فى دائرة لا يمكن الخروج منها.. دائرة اللا حقيقة.. التى لابداية لها ولا نهاية.. وتصبح المسألة كخدعة الفيلسوف التى يتلهى بها الأطفال : «أنا لا أقول الصدق أبدا؟» .. «إننى لست أدرى أننى لست أدرى.. وهكذا إلى ما لانهاية.. إنك فى إدراك هذه الحروف السبعة «لست أدرى» تستطيع أن تتعقّل شبحا للأبد اللنهائى.

إيروس : مهلا.. مهلا.. أيها الموت الفيلسوف.. إن رأسى يكاد يتمزق.. هذه الألفاظ تدور فى مخى كإعصار مجنون.. يا

إلهى.. إننى أدرى.. أدرى شيئا واحدا.. هو أن لى قلبا.. إنه الوجدان أيها الموت.. الوجدان هو الكفيل بإجابة كل هذه الأسئلة الحمقاء.. بلغة قدسية صامتة.. الشقىّ حقا من يجحد قلبه ويقبره.. لكى يعتمد علي عقله فحسب.

الموت : ولكن.. لعلك نسيت أننى الموت؟.. بلا قلب ولا وجدان. ماذا حدث؟.. ما الأمر؟..

إيروس : (.. كالمأخوذ...) يا إلهى..

(شبح رقيق لطيف يقترب.. الريح تميل به وتعبث بغلالته الواسعة).

إيروس : يا إلهى.. إنها.. إنه عبير من أطواء الماضى البعيد.. عبير ساحر مسِكر.. إننى أرتجف.

الموت : (مبتسما) يخيل إلى أن سهامك النارية سوف تتمرد عليك أخيرا.. أيها العابث (وهو يدفع كتلة من الخشب فى النار) أنا شخص ثاو فى البرودة والظلام.. ويحلو لى أن أرى النار بجانبى هذه الليلة.. كل أنواع النيران!!

(أضواء النار تقع على فتاة متسربلة بغلالة فضفاضة.. لا يمكن وصفها.. إلا كأنها زهرة ناعمة تتخايل كنغم هائم.. فى حلم أبدى ساحر)

المخلص

(.....)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألم يكن هذا دفاعا عن الرومانتيكية، بأسلوب كله يتنافى معها؟ تعقل واتزان، وحساب للرموز أو الشفرات الواضحة السافرة، وتبادل للحجج المنطقية؟

فأين الانثيال والتدفق وضرب الأمواج الداخلية لأسوارها؟

أليس اختيار الصيغة المسرحية نفسها له دلالة؟

كان هذا جزءاً من مسرحية طويلة، فيها أيضا أفروديت، والشيطان، وبسيشيه، والملاك، وما لا أدرى من شخوص ورموز. فهل كان من الضرورى أن أحرقها كأنه طقس عبورٍ من مراهقة الكتابة إلي كتابة المراهقة؟ ـ ذات ليلة ـ في بيت شارع خفاجى، الدور الأرضىّ، وعلي قاعدة النافذة العريضة المطلة على الشارع المقمر النائم، والكروانة الصفيح تسخن، والسنة نار لها رائحة تتصاعد بينما أهل البيت نائمون كانت لها رائحة نفاذة حرّيفة هل كان فيها خصلة شعر/ أم قطعة صغيرة من ملابس نسوية حميمة؟

ما زلت أحتفظ ببقايا ورق محروق، استنقذته في آخر لحظة، ولسعت أصابعي وأنا التقط القصاصات متفحمة الأطراف من بين لعقات النار الصغيرة التي لا ترحم. فتات هذه الأوهام مازالت تتساقط بين يدّي في كل مرة أعود إليها، وأقرأ جذاذاتها ممزّقة الأوصال كأنني أعرفها حق المعرفة، ولا صلة لي بها.

عندما التقيت إيهاب الحضري - وقد أصبح الآن شيخا عفيًا متوثبا بالحيوية - في معرض لأحمد صبري بالأتيليه، تذكرنا الأيام القديمة. لم أذكر له فيلاً شارع فوستر، ولكني عرضت لجارسونيرة فوزي شاروبين في ستانلي، ضحك، وقلت له تصور يا أخي أن التليفون عندي ضرب دقة الترنك الطويلة المميزة، وعندما سمعت صوت فوزي في التليفون هتفت فرحا ومفاجأة بصوت عال: فوزي.. حمد الله على السلامة.. نورّت مصر.. فقال لي ببساطة وبرود: أنت بتزعّق كده ليه؟ خرقت ودني.. الله يسلّمك! نزل عليّ دوشّ بارد، قلت لإيهاب، وسطع في ذهني ما كان غائبا في الخلفية أن فوزي الآن يتخذ سمت أهل بلده الجديدة، وتحفُّظهم، وقلة عاطفيتهم، كان قد هاجر إلى كندا، قال لي إنه كان في كل مكان في وزارة التربية والتعليم يلقى نوعا من السخرية والازدراء والتهميش لأن اسمه شاروبين. قال لي لا تفسير إلا هذا، تقاريري ممتازة، ملفيّ زي الفل، تلاميذي ينجحون بتفوّق وبدون استثناء - كان يدرّس إنجليزي في المدارس الثانوية باسكندرية - فلماذا أُنقل إلى الصعيد؟ قلت ربما لأنك ستكون مدرسا أول! قال لي لا أريد يا أخي أريد أن أظل في اسكندرية. أبدا. هذا كله لأني قبطي.

قلت له: غير صحيح. غير ممكن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جاءه ابنٌ متخلّف - لماذا هذه القصة المتكررة الموجعة للقلب؟ - فكان ذلك هو الحافز الحقيقي للسفر، وفي كندا لم يستطيعوا للولد شيئا، ظل في مؤسسة للمتخلفين، لم ينفع فيه علاج أو تأهيل حتى كبر، لا يكاد يدري شيئا من حوله، يحيا فقط حياة بيولوجية بحتة، لا يكاد يعرف من الدنيا إلا أمه فقط حينما تزوره يجري إلى حضنها، وهو يافع كأنه طفل رضيع، وينهنه بأصوات الفرح والبكاء غير المستبينة، فهل كانت هذه أوجع وأقسى؟

كان قد قال لي أن «دستورنا» يضمن حرية الاعتقاد وحرية الفكر وحرية القول، قلت نعم كان دستور ١٩٢٢ عظيما قال: ١٩٢٢ ايه؟ أتكلم عن الدستور الكَنَدي. قال في بلدنا ليست هناك خانة الدين في أي بطاقة للهواية، ولا في الجواز طبعا، قلت: بلدكم يافوزي؟ قال: نعم، أما بلدكم فهي تضطهدنا دون محاولة حتى لتغطية الاضطهاد، قلت يافوزي لا تضطهدنا، أو على الأقل لسنا نحن فقط، بل المضطهدون المقهورون ليسوا لأنهم من ملّةٍ معينة، ولا من شريحة واحدة، يُقمَعون لا نهم متمرودون، أحرار، أو خارجون عن المألوف، أيا كان دينهم وطبقتهم، قال يا شيخ.! هذا كلام المثاليين، أحسست الله وجرحه وغضبه لانه اضطر أن يهجر وطنه وأن يتبنى وطنا جديدا بحماسة مغالى فيها تفضح نفسها بنفسها وتهزم نفسها بنفسها.. وأحسست عنده بعلاقة الحب - البغض الملتبسة بإزاء الوطن، التي عرفتها عند وفيق أيضا.

سألت: هل حقا ماتت مصر في قلوبهم؟

قلت: لا يمكن أن تموت.

قلت: أصراع ـ كلاسيكيّ حتى الملل ـ بين الموت والحبّ، كالمعتاد؟

تذكرت بيتهم فى شارع الإسكندرانى، كيف كنت فى أولى سنوات الجامعة أهبط عليه فى ساعات الوحشة فى عز الظهر، عندما تضيق روحى بالوحدة، وكنا ننزل معا نذهب إلى حسن، على بُعدٍ قليل فى الشارع نفسه، أو حلمى، ونذهب لسينما ستراند، أو رويال، وتحجز لنا بائعة التذاكر اليونانية المصرية الشقراء كراسى ممتازة فى آخر صفّ من فئة سبعة صاغ، ونترك لها قرش البقشيش أو نصّ فرنك عندما تنتابنا حالة الكرم والبشرقة والفنجرة، وإن شالله ماحدّ حوّش، يالله، هوّ حدّ واخد منها حاجة، أو عندما كنت فى ١٩٤٧ لا أعرف ماذا افعل بشهادتى، لا أجد عملاً رغم كل الخطابات والوساطات، وكان فوزى مازال فى الجامعة، مع وفيق، وقد انتقلت الكلية إلى مبنى فى المحمودية كان فى الأصل اصطبل البرنس طوسون، وله حديقة واسعة تموج بفتيات اقسام الإنجليزى والفرنساوى الأنيقات الجميلات، كنت أبحث عنه فى وسط هذا الهياج الرشيق المصفوف الشعر.

أو عن أى شخص آخر. كانت الوحدة، والبطالة، ممضّة. فإذا وجدته بين محاضرتين تحدثنا قليلا أو أكثر، وارتفعت عن نفسى أعباء الوحشة أو ثقلت، ثم عدت ماشيا من آخر محرم بك إلى راغب باشا، والأفكار والتهويمات نصف المطبوخة تملأ نفسى باضطراب لعله لم يحلّ حتى الآن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما بلغنى خبر موته فى كندا أوجعنى الخبر جدا. شعرت بتلك الصدمة فى القلب التى نعرفها عندما نفقد ما لايعوض عنه أبدا.

٢٨ مارس ١٩٤٥ (يوميات)

الربيع قادم. وإن كانت السماء تمطر أحيانا والرياح فى الغالب تهب وتعصف فى الشوارع وعلى شاطئ المحموديّة. والربيع يتميز فى سنوات حياتي بأنه من أكثر أيامى ظلمة وشقاء. ذلك الشقاء المكتوم الحرون العنيد. كجبهة حيوان غبى مرهف الحس. ويثير فى كيانى دماء قلقة مرتبكة. والكيانات الغبية البليدة ثارت ثائرتها، هاجت وأهاجت وتثير فىّ الجنون بقذارتها وكثرتها واستحالة التغلب عليها. ولكن الربيع قادم وهى لابد أن تحيا. على دمائى. وتملأ حياتى بالشقاء التعس الغبى العنيد. ولذلك أنا لا أستطيع أن أرى الجانب المضحك. المهزلة فى هذه السخافة الكبيرة. الجنون بإزاء هذا الموقف إذا كنت مريض الحس. ومع ذلك فليس فى المسألة ما يضحك. فهذه هى خصائص الربيع. وليس هناك حلّ.

من المستحيل أن تتغلب على الحيوات العنيدة الماكرة.

يمكن الآن أن ننسى وننتقل إلى النساء. والنساء من أهم خصائص الربيع كذلك. ولماذا الإنكار؟ إن الرغبة عميقة، في الدماء. تجرى مع كل شريان. رغبة الجسد. الطيات الناعمة من اللحم. والأثداء الملآنة. والشعر الكثيف الحريرى. إنه الربيع. ومن الطيب أن يتكلم المرء على كل شيء. تلك الساعات المرة. الطافحة بأبديات التعس والعذاب وأنا أعود من مشية متفردة طويلة. وأحسُ بكل ما في عمق الحسّ من وحدة هائلة، أحس بنقصان كياني الجسدى، انني قزم وناحل قبيح الخلقة. ولا أمل هناك. إنني ضعيف بالروح مضحك في الجسد. يا إله الجحيم! وتلك النساء في الطريق.. تلك الأرداف والخصور. والسيقان الناعمة. السيقان التي لو وضعت خدى على طياتها. لو قبلت ركبتها. لو دفنت وجهى بينها...

يسأل المرء نفسه ولماذا إذن لا تذهب إلى امرأة؟ كلا.. مستحيل. إن الجسد الميت ليس هو الشيء. إنني أريد جسداً كاملاً حياً توقده محبة. أريد؟ أنا؟ بهذا الكيان الذى يشبه جسم طفل عجوز؟ الرغبة القاحلة التي تموت جدباء كم تتخذ الماكرة من صور. وكم ترتفع في نغماتها المتطلّبة تحتضن بين ذراعيها كل صور الحياة. ومع ذلك فهذا هو «ربيعى» التاسع عشر. وتلك إحساسات صبّى في العشرين. يا إلهى. ومع ذلك فأنا ذاهب الليلة في جولة أخرى في الشوارع. والريح تعصف في وجهى. وسأرى النساء في الطريق. أليسوا يقولون إن الانسان يحلو له دائما أن يبحث عن الألم. أن يجرى وراء الشقاء. في المخزن ذلك التعس «مِعْزة»، «معزة» الذى نسينا كلنا ما اسمه «الحقيقى» يعرج في عفريته الباهتة الزرقة التي أعطاها له مستر لِي على سبيل العطف، وكتبها رُونْ في خانة المفقود عند التفريغ، ضاوى الجسم (مثلى) زائغ النظرة (على عكس نظرتى، فيما أرجو) يسخر منه ويهزّئه كل العاملين في مخزن رقم (٦) للبحرية البريطانية في كفر عَشْرى، كأنما يُفرغون فيه كل القهر الذى يتحملونه، هم أنفسهم، من هذا العالم. أليست أورع ساعات «معزه» هى ساعة أن يُضرَب ويُضرب بعصا قوية لا تلين. إنه جَرَبٌ في كل نفس. وفي النفوس المريضة يشتد الجَرَب. ويجرى المرء خلف الألم، يتمرغ في الأرض أمامه. لكى يوطأ. ويوطأ تحت الأقدام، لكى تنهشه الأظافر المتكسرة المتآكلة. لكى يُسحق وجهه في التراب. ويضحك في أحشاء الأرض. هأنذا أهذى مرة أخرى. ولكنه الربيع. أنهار الدماء القلقة التي تَغَذّت منها حيوات خبيثة كثيرة. الدماء التي تتدفق وفي مجاريها أكوامٌ من الأوحال والتي سقطت في أنهارها بقايا العفن ومآسى المستنقعات الطحلبيّة. التي تملأ الروح بسحب معتمة من التَعَس الحَرُون. كجبهة حيوان غبى مرهف الحس. يستيقظ في فجر الربيع وهو يلهث ويحدّق ويحكّ رأسه في الأرض. وثمّة عطر يفوح من بين السيقان العارية الجميلة. ويملأ سحب الربيع الداكنة.

٣٠ مارس

أول أمس كتبت الكلمات السابقة وخرجت أذهب إلى السينما. ولما كان الوقت مبكرا قليلا ذهبت إلى سينما «ريو» أرقب السيل المتدفق من البشرية «الراقية» تخرج من أبوابها. وكان الفلم رائعا على مايبدو. لأن كل الآنسات خرجن يمسحن أطراف عيونهن بأصابعهن الرقيقة. وخرج فحل تخين ومعه زوجته الأنيقة القبيحة الشكل. وهو يتثاءب كمن نفذ من ورطة

بالغة الحد فى السأم. وخرجت عزّة مشرقى ومعها ليلى خيّاط ومجيدة عيسى. وأخت عزة على ما يبدو . وتذكرت تلك الساعات الجهنّمية التى تعذبنى فيها فكرة أنه ليس هناك فتاة فى حياتى. إننى لا أعرف فتاة واحدة حتى الآن. هذا يدعو إلى الجنون. ليس هناك فتاة واحدة ـ فى العائلة وفى غير العائلة ـ وجّهت إلى كلمة حب او حتى ودّ او مَعَزّة، ولا كلمة واحدة. هذا من العوامل التى تجعلنا مرضى. ولكنى «تذكرت» هذا الشعور فقط. لم «أحسّ» به. لست أدرى لماذا فى تلك اللحظة. مع أننى قد ينبثق علىّ هذا الإحساس الجهنمى أحيانا بدون مقدمة ولاسبب، يتدفق على نفسى ويغمرها بموجة حمراء مكتسحة متقلبة من نار الجحيم. ولكنى كنت عاديا. وكنت أشعر بنفسى بغموض: كائن قزم مبهدل قبيح الخلقة ونكِد مضطرب الهندام ومترب.

بغموض. وبضآلة. دون حدة.

وفكرت فى الكلمات التى كنت كتبتها قبل أن أخرج. النساء والسيقان العارية. وهكذا. وبدالى كل ذلك لا معنى له ومضحكا. الكلمات التى كانت أصدق من بؤرة اللهب بدت لى مستحيلة ولا معنى لها.

«الموسيقى التى ملأت روحى بحسّ المحبة المفقودة، «المحبة التى كان يمكن أن تملأ الحياة بنور الشمس مفقودة. ضائعة لا نجدها.»

كانت «كاميل» جميلة. ذلك الجمال القدسى». وهج ينبعث عن الروح. وتلك المواقف التى كم هى معبرة. معبرة عنى. وعاطفيتها، ورمانتيكيتها لا تفارقنى، مهما سخرتُ منها، لماذا توحدت، فجأة، مع جوان كراوفورد بوجهها الرجولى قليلا وصوتها الخشن قليلا، واستقامة عودها قليلا وجفافه:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ هل تعرف أن أحداً لم يقل لى يا حبيبتى من قبل.

ـ إننى تعسة. شقية. إن أحدا لا يحبنى. أحدا على الإطلاق. لأننى قبيحة وشقية.

ـ إننى كنت فى مصحة. ومازلت مريضة. وكنت أنت أول صديق لى. لأنك ساعدتنى ساعدتنى برقة ومحبة.

ـ السعادة؟ أن ننظر معا إلى إحدي رُؤَى الطبيعة. أن نتبادل الأسرار الصغيرة التى لا يشاركنا فيها أحد. أن نحس معاً بالرفاقة أمام الجمال. أمام السر الذى فى الكون.

ـ تلك الموسيقى العاطفية الناعمة. الموسيقى التى تبكى محبتنا الضائعة الراقدة فى كيان الأشياء. التى تدفعنا لأن نذهب ونبحث عنها. نبحث عن الحلم المفقود.. الآن.. الآن فلنرحل. لنبحث عن المحبة الضائعة.

ولكنى مثقل. قدماى متعبتان لا تستطيعان المشى. وعلى كتفى أحمالٌ أنوء بها.

ياسلام!

ذروة حقيقة من ذُرَى الميوعة العاطفيّة، ولكن كم كنت احسها ـ من وراء الصياغات الطريّة ـ صادقة وحارة..

ما اغمض سرّ الهوّة بين الشيء وقوله.

٣ ابريل ١٩٤٥

لماذا يُشقي الناس انفسهم بهذا الشكل؟ لماذا يصرون أن يكونوا تعساء؟ لماذا يقتلون انفسهم بهذا الشكل؟ لماذا؟ إنها بلاهة وحمق. غباوة لا تتصور: أن يحبسوا انفسهم فى ظلمة دمائهم التعسة التى تجر نفسها بركود وموت. وتنقلب على نفسها. تنهش وتغرز أظافرها فى الدموع. حتى تتحجر من البؤس وتتجمد. وتئن فى الظلمة.

ولكن لماذا؟ فى هذه الحياة التى نستطيع أن نلمس فيها الجمال أحيانا. الجمال الكبير كالسماء. يهز النفس ويجعلنا الهة. لماذا إذن نصر أن نهبط إلى شقاء دمائنا. الشقاء الذى لا يريد ان يمضى. الشقاء الذى يقرّ فى الدماء. كرذيلة. الذى يصبح وحدة واحدة مع أعمق أعماق الوجود ذاته. شقاء. شقاء. ومع هذا فهو حمق. بلاهة عمياء. إصرار لا يفهم. غريزة خائنة لا ضرورة لها ولا معنى.

هو دائما هناك. وحدة واحدة مع أعمق أعماق الدماء. كثقل لا يُحتمل. يطأ الروح. يطؤها إلى التراب. يفد إلى الروح ببطء. يهبط حتما. كقدر. فى كل غروب. ويدوس. يدوس كأجنحة حلم بالغ الوحشة يقبض النفس. ويتراكم. ويثقُل. ويحيل المرء إلى حيوان غبي حزين. كئيب. كئيب. لا يفهم.

ومع ذلك فانا أريد أنابرهن لنفسى اننى إنسان. أيبدو هذا مضحكا. وصبيانيا؟ ربما. لكنى أريد أن أعرف. هل أنا مجرد فشل لا رجاء فيه. هل انا مجرد حياة كئيبة لا معنى لها، مجرد خدعة غبية شقية. هذه الحياة التى هى أنا؟ أريد أن أعرف. هل فىّ شراراة من الكبرياء الإنسانية لا تزال تومض. أريد قليلاً من وهج دفئها. أريد أن أحس يوما اننى استطيع أن أحتمل هذا الشقاء المخرب الحيوانى وتلك الغباوة التعيسة الرثة المهلهلة وذلك الانسحاق الشرير فى التراب، وأن اتجاوزها كلها، اريد أن أحس اننى جدير بأن استنشق هواء السماء مرة. أن انظر إلى الكون بكبرياء الإنسان. هل أستطيع؟ هل أستطيع. هل أنا أستطيع.

نهاية اليوميات.

رسيس سورات قديمة مازال حصىً متوقداً من جمْرٍ صغيرٍ معجون به نسيجٌ حىٌ له نبض مضطرب متناوب الدقّات.

يداى مشتعلتان ولكنهما تظلان منقبضتين على الحصى المكنونةُ فيه نار. يداى لا تنفرجان.

هل تسمعون وشيش لحم اليدين المحترق؟

المكتبة العربية

عبد الرحمن ابو عوف

[بكات الدم]وشهادة جيل

تتصاعد بعنف مكثف فى المجموعة القصصية (**بكات الدم**) نبرة الاحتجاج والرقص والرثاء لاغتيال الحلم الوطنى فى أداء تعبيرى وإتقان أسلوبى شكلى يغتنى بتقنيات القصة القصيرة، فن الوحدة والاختصار والتركيز والاقتصاد، والتكثيف.

إنها تقدم شهادة دامية موثقة بالصورة والرمز ومفردات الواقع المحسوس عن تضحيات جيل حرب الاستنزاف وحرب ٦ أكتوبر ومعاناته التى أجهضتها المساومة والمهادنة مع العدو التاريخى والحضارى للأمة المصرية والعربية.

ومبدع هذه المجموعة القصصية ذات النهج الخاص والصوت المتفرد «حجاج حسن أدول» هو من طليعة كتاب أبناء النوبة المصرية الذين أخصبوا القصة القصيرة المصرية بمضامين ورؤى وأشكال لها خصوصيتها التراثية المنحوتة من عالم مدن النوبة وأساطيرها وتقاليدها تلك المدن التى أغرقها النيل بسبب مشروعات تعلية خزان أسوان والسد العالى، وحتم التحول الصناعى والحضارى التحكم فى مجرى النيل، فأدى ذلك إلى جوانب سلبية أدت إلى غرق حضارة وأرض عاشت عليها أجيال من النوبيين، مازال «**حجاج حسن أدول**» يحمل تراثهم وأساطيرهم وحكاياتهم ومثلهم وتخيلهم فى قلبه ووجدانه وعقله، ليجسدها بمهارة فائقة فى مجموعته القصصية (**ليالى المسك العتيقة**) وروايته العذبة (**الكُشر**)

ويتجاوز «**حجاج حسن أدول**» عالمه النوبى الأثير بطقوسه ورموزه لينفتح على شمولية الوحدة العريضة لنسيج الحياة المصرية فى مرحلة السبعينيات القلقة بانهياراتها وتراجعاتها عن مشروع النهضة والتحرر الناصرى، حيث تدور معظم مضامين قصص مجموعة (بكات الدم)ورؤاها على محورين متوازيين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومتقاطعين فى الوقت نفسه هما محور جبهة القتال بعد هزيمة ٦٧ وحرب الاستنزاف والاستعداد والتعبئة البطولية لحرب أكتوبر، ثم اندلاع معارك ٦ اكتوبر المجيدة، وتتوازى مع هذا المحور العسكرى خبرات مجند من جيل السبعينيات ومعاناته التى تروى على لسانه ومن منظور رؤيته ، معظم القصص... وتتوازى مع خبرات الحرب وتمزقات الجبهة الداخلية ومايحدث فيها من انهيارات سياسية واقتصادية واجتماعية حيث حيتان الانفتاح الاقتصادى الاستهلاكى وشركات توظيف الأموال والاستثمار الأجنبى، والعبث واللامبالاة وحكم صندوق النقد الدولى، وفساد الدولة السرطانى، واغتيال مكتسبات ثورة يوليو ٥٢، وبداية مسلسل المهادنة القبيح، والصلح مع إسرائيل والتبعية للولايات المتحدة الأمريكية.

فى كل من قصص (**شالوم... هئ**) و(**كابوس التمساح وبرج السواد**) و (**الموت كلبا**) و (**رقصة الذبيح**) و (**يوم بكيتك يافاروق**) رصد موسع وتصوير نابض لخبرات مقاتل مصرى من جيل السبعينيات يتحرك على جبهة القتال الملتهبة بعد هزيمة يونية ٦٧، ويعيش عذابات حياة الخنادق وصمت الصحراء وقوتها والتدريب الشاق، ثم أهوال حرب الاستنزاف التى أقلقت هيمنة العدو الإسرائيلى، ثم أخيرا ملحمة العبور بكل روعتها وانفجاراتها النفسية ونيلها المأساوى، ثم إجهاضها، ويتبدى الكاتب فى رؤيته واختياراته للأحداث والأجداء السياسية على وعى بمدى المخطط الأمريكى الذى التف على انتصار أكتوبر ليحيله إلى اعتراف وسلام مهين مع العدو التاريخى للأمة العربية.

أما قصة [شالوم... هئ] فهى مقتطرة من أعماق رعب هزيمة ٦٧ إذ يهان المقاتل عبد الجواد فى أثناء انسحابه فى صحراء سيناء حيث لهيب الشمس والعطش وقصف الطائرات.. يهان فى صميم ذكورته عقب اعتداء وحشى عليه، ويعود إلى القرية حطاما لايستطيع أن يقرب زوجته، غير أنه ينتقم لرجولته وكرامته فى حرب ٦ اكتوبر، ويصب حقده وناره بقسوة على العدو.. ويعود مرة أخرى إلى قريته بعد أن فقد ابنته (فاطمة) مع ضحايا مدرسة بحر البقر.. وتحمل زوجته غير أنها تجهض ويخرج الجنين ميتا. وهذا رمز صريح على إجهاض حرب أكتوبر ومكتسبات معركة العبور، والتى تمخضت عن الصلح والاعتراف بإسرائيل وتنتهى القصة بهذا الحوار الساخر:

- أبى.. أتعرف معنى السلام باليهودية؟

نظر إليه عبد الجواد.. لحم نظرات عينيه بعينى ابنه الغر جمع فقاعة هواء فى صدره ليلقى لفظه الساخر، لكن سبقه ابنه متباهيا: - معناها شالوم.

بأساريره الممرورة.. لفظ عبد الجواد فقاعة الهواء فى قرف فخرجت ... هئ]

ويقف الجندى (عبد الجواد) الذى عبر فى ٦ اكتوبر وقاتل الإسرائيلين ببسالة فى قصة [يوم بكيتك يافاروق] ليصف لنا ذهوله وإحباطه وانكساره عندما يرى العلم الإسرائيلى ونجمة داود يرتفع على أعلى عمارة فى قلب القاهرة.

يصوغ الكاتب فى إحكام تشكيلى أحداث الحرب وجوها ومآسيها وصدام الإرادات، ويقدم أدب الفاعلية التاريخية ومواجهة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموت بلغة تقطر الدم.. ولعلعة الرصاص، ويجسد بالصورة والرمز المعارك بخبرة وتركيز ووعى وشاعرية دامية وبكلمات مهشمة.

ونصل للحن القرار فى هذه السيمفونية المتعددة الأصوات عن الحرب لقصة غاية فى التركيز والشاعرية الأسيانة والمحملة بالدلالة هى (شارة الحداد)، وهى بمثابة تعليق حزين على مأساة الحرب وملهاتها.

وتتقاطع مع هذه القصص الدامية عن الحرب والتهاب جبهة القتال بأحداثها ونماذجها الإنسانية ذات الحضور المأساوى، - مجموعة أخرى من القصص ذات التعبير الفانتازى الذى يجسد بالصورة والرمز حالات الانهيار والتفكك والتسيب والتدنى التى أغضبت الصلح مع إسرائيل، حيث يختلط الواقع بالحلم بالكابوس، والعينى بالمتخيل والحقيقى بالوهمى.

فى قصة (الهرم المقلوب) يفاجئ الموظف القادم فى الطريق الصحراوى من الإسكندرية فى مهمة روتينية بأن الهرم الأكبر قد انقلب وأوشك على السقوط.. ويظل يصرخ.. الهرم انقلب.. والناس تنظر إليه فى لامبالاة وينصرفون.. ويظل يصرخ والعسكر والحراس لاهين بشئونهم الخاصة.. (يقولون ليس عهدتنا)... وقرب هضبة الهرم وملاهيه المعربدة يجتمع المستثمرون الأجانب ليعلنوا عن بيع مساحات من هضبة الهرم لإقامة مدينة سياحية لاهية، والعمال يجرفون رمال الأهرام، ويظل الموظف يصرخ والناس يهرولون ولا أحد يهتم؟

ورغم التخييل والحلم الكابوس فى صياغة حدث القصة إلا أنها ترمز فى صراحة زاعقة لضياع تراث مصر الحضارى ورمزها الأبدى الذى قهر الزمن

أما قصة (تقازم) فهى تستفيد من أبجدية قصة كافكا.. حيث الشعور بالانسحاق والمطاردة ومعاناة قهر المدينة وأكاذيبها. والتحول إلى مسخ.

يستيقظ الراوية على صوت الراديو يذيع نشرة الأخبار الرسمية بكل أكاذيبها وتفاصيل المقابلات الرسمية للمسئولين.. وعندما يخرج لعمله يضيع فى زحام الأتوبيس.

وعندما يقف فى الطابور المعتل بالمستشفى العام يلتفت أمامه وخلفه فيرى الطابور كله أقزام، والطبيب نفسه قزماً يعتلى الصندوق ويصرخ، ولدى عودته يتعرض لمطاردة من رجال الأمن ومن فنانين كالديناصورات تسعى فى الشوارع المعتمة للمدينة؛ ويظل يلهث حتى يصل متعبا إلى حجرته الخانقة ليستيقظ مرة أخرى مكدوداً مرهقاً على صوت الراديو يذيع نشرة أخبار الصباح.

هذا الاتساق والتناقض الذى جسدته وعبرت عنه فى شفافية قصص المجموعة بين ماحدث فى جبهة القتال بعد حرب الاستنزاف ومعارك العبور فى ٦ أكتوبر وإجهاض النصر العسكرى المجيد بالمساومات السياسية ثم الصلح مع إسرائيل، وبين أوضاع الجبهة الداخلية من انهيارات وضغوط وأحلام كاذبة عن السلام الوردى، تعبر عنه بنفس الراوية الجندى المقاتل الذى عانى الحرب وويلاتها، وعليه أن يعانى مضاعفاتها بعد الصلح، يجعلنا نقترب من فهم خصوصية اللحظة التاريخية، وحجم الأزمة السياسية والاجتماعية والأخلاقية التى نعيشها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسبوع السينما بالإسكندرية

السينما المكسيكية الجديدة

تتميز السينما المكسيكية بأنها خرجت من معطف الرواية فهى تدين لها فى كل أشكالها بالفضل، ولكن إذا كانت الرواية قد منحت عدداً غير قليل من المخرجين صفة التميز فإن السينما كذلك ضاعفت من شهرة بعض الروائين ودفعت بهم إلى دائرة الضوء

والأمثلة كثيرة، ويكفى أن نذكر منها بداية ونهاية **لنجيب محفوظ**، وقد قدمها أحد المخرجين المكسيكيين فى (كان) عام ١٩٨٨، وكذلك (أرنديرا) **لجابريل جارثيا ماركيز** الذى أعد السيناريو لها بنفسه وأخرج هذا الفيلم **روى جيورا** ومثلتة النجمة اليونانية **إيرين باباس**، وكذلك أخرج الأمريكى **جون هيستون** فيلمة الشهير تحت البركان عن رواية المكسيكى مالكوم لورى

وقد استمر هذا التفاعل بين الرواية والفيلم لدى الجيل الجديد من السينمائيين المكسيكيين، فمع اللحظات الأولى لفيلم **كينو**، نقرأ العبارة التى تسبق أحداث الفيلم : **«إذا كنت لم استطع ان انعم بالاستشهاد فإن هذا البلد منحنى معنى أجمل لحياتى»**

يعود الفيلم إلى تاريخ موغل فى القدم ليرصد حياة الراهب كينو الذى ينخرط فى سلك الرهبان الجزويت، ويسافر إلى إسبانيا الجديدة التى أصبح اسمها الآن «المكسيك» ليؤسس إرسالية فى وقت لم يكن ليأبه فيه إلا بالعبادة، ولكن سطوة المكان وروعته جعلا منه مستكشفاً مثابراً، يسجل يومياته ويرسم خرائطه ويستحث أهل المكان على تطويره وترويضه بما يتفق مع طبيعته، فيدفعهم للزراعة والالتحام مع الإرساليات ونبذ الخلافات، خاصه بين قبائل الآباش، فيلتف حوله البعض وتنفر منه الأغلبية، ويلقبونه بالمستعمرفى زى رجل الدين ويموت فى الصحراء وهو يرسم إحدى خرائطه.

هذا الفيلم الذى أخرجه - **فيلبى كازالس** وأعد له السيناريو أيضاً، يقع فى شرك التوثيق والتسجيل، وإن كان أداء الممثل **إنريكى روتشا** فى دور كينو، وحركة الكاميرا، من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ميرسولاف

حياة راهب

أهم المفردات التى أنقذت الفيلم من هذا الشرك، وأكسبته ملمحا روائياً.

تلجأ الموجة الجديدة من صُناع السينما فى المكسيك إلى مزج عناصر شديدة التناقض لخلق حالة مغايرة جديدة، مثلاً مزج الأسطورة والواقع كما فى فيلم «**بارتولومى دى لاس**» أو حياة راهب فى القرن السادس عشر، والوقائع تدور من خلال ثلاث وقفات، تكشف فى حياته عن أشياء أهم وأعمق من المساحات الخضراء والصفراء التى اكتشفها كينو السابق، فهنا يبحث البطل عن الحقائق الداخلية ويدفع حياته ثمناً لها فهو يمتلك ذاتاً إنسانية، نذرت نفسها للآخرين،،

ويبدأ صراع هذا الراهب من خلال موقفه المتعاطف مع سكان البلاد الأصليين - الهنود الحمر، ونضاله من أجلهم ضد المستعمر الإسبانى لينعم بالاستشهاد الذى لم يطمح إليه، مسجلا اكتشافات خاصة بالنفس البشرية، وقدراتها الكامنة التى تدفعها الوقائع للدفاع تارة والهجوم أخرى، هنا مزيج من الخواطر الفلسفية فى شريط سينمائى مدته ساعتان وسبع دقائق، وقد برع المخرج **سيرخو أولهوفيتش** فى تجسيد هذا الصراع من خلال تصوير سينمائى مجهد، حيث دأب المخرج على تصوير المشهد الواحد بعدد كبير من اللقطات، وتميزت الديكورات الضخمة وتوزيعات الإضاءة الشفقية بالإيحاء النفسى والرمزى أحياناً ولكن كانت السبعينيات قد تميزت بكونها فترة انتقالية فى حياة الشعوب عامة وشعوب العالم الثالث خاصة، فإن السينما المكسيكية من خلال فيلم (سنة ضائعة) تتناول هذه الحقبة وأثرها على المجتمع المكسيكى يتحدث الفيلم عن طالبتين تجمع الدراسة بينهما فى المرحلة الثانوية الأولى مجتهدة والثانية تحلم بأن تكون مغنية مشهورة وتشعر فى ظل فقرها الشديد بالحقد على زميلتها البرجوازية التى تأتيها الرسائل محشوة بالدولارات، ولكن يجمع بينهما إحساس مشترك بالغربة، وتخرجان من أسر المدرسة ومشاكل الدراسة إلى الحياة فى المدينة ليلاً؛ يلتقطهما رجل قواد مستغلاً منصبه فى الحزب الحاكم ويفرض عليهما رغبته فى الاستحواذ عليهما، إن لم يكن باللين فهناك القوة، تبدأ الاضطرابات السياسية ليجدا نفسيهما فى مواجهة السلطات الجديدة، ومواجهة المجتمع والمدرسة حيث تفشلان فى الدراسة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم كينو

سنه ضائعه

فتعتذر المدرسة عن استقبالهما ثانية، مما يزيد من حدة شعورهما بالحقد على المجتمع، والميل إلى العزلة، مكتفيتين بالصمت والدهشة. إن (سنة ضائعة) من الأفلام القليلة التى تعرضت بجرأة لنقد هذه الحقبة، وكشف هذه اللعبة القذرة، لعبة الساسة والسلطة الانتقالية والحريات الوهمية. ويكتسب الفيلم أهمية أخرى نتيجة إيقاعه الحيوى السريع، ويشوبه ما يشوب الأفلام التجارية مثل استخدام الإبهار فى مشاهد لا تتطلب ذلك، خاصة مشاهد تجول الفتيات ليلاً فى المدينة. أما فيلم (**ميرسولاف**) فيطرح بعداً آخر في التناول التقنى من خلال عمل فنى منسوج من الواقع، وبطلة الفيلم امرأة ممثلة شابة (**ميرسولاف**) هى شخصية حالمة تتعامل مع الواقع برومانسية، يهجرها حبيبها مصارع الثيران ليتزوج بممثلة شابة أخرى إيطالية، ولذلك تهجر عملها وتكتب رسائل لأسرتها المهاجرة ولأصدقاء عرفتهم قديماً، وتقرر أن تنتحر لأنها لا تستطيع أن تحيا مصابة بالإحباط، والانهيار النفسى والغصبى، فتعيش أجمل لحظاتها فى الحياة، وأروع مشاهدها فى الفيلم وهى تتذكر أولئك الذين شكلوا أهمية ما فى حياتها وتركوالها لمحات إنسانية مضيئه، تستدعيهم من الذاكرة لتقول لهم وداعاً وشكراً على لحظات مضت، وعلى اللحظة الحاضرة حيث يأتون محلقين كالملائكة، وترتب كل شئ وتضع العطر الذى يذكرها بحبيبها، وتتناول الأقراص المخدرة بجرعات كبيرة، وتفارق الحياة وعلى شفتيها ابتسامة غامضة.

والفيلم من نوعية الأفلام التى تقدم الدراما النفسية ـ سيكودراما ـ ولهذا ظل الجهد الكبير الذى بذلته الممثلة **إرييل دومباس** فى التعبير عن الشخصية المرسومة فى السيناريو، جهداً محدوداً فهى تصل إلى أعلى مستوى فى الأداء التعبيرى حين تستدعى بعض من عرفتهم وتتحدث إليهم.إن فيلم (ميرسولاف) باللغة الشعرية، والرومانسية الشديدة فى التصوير وبقدرات المخرج إليخاندروبيلا، يأتى تتويجاً للسينما المكسيكية الجديدة التى تبحث لها عن دور أكثر فاعلية، بوعى جمالى وخصوصية فى الرؤية

خالد أحمد حجازى

الإسكندرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

«أوليانا»

جدل القوة والحقيقة فى المجتمع الأمريكى

تعد مسرحية (أوليانا Oleanna) **لدافيد ماميت** David Mamet ـ التى تعرض الآن على مسرح دوق يورك Duke of York فى لندن، وانتقلت إلى الـ «ويست إند» بعد أن لاقت نجاحا كبيرا على مسرح الرويال كورت ـ واحدة من أهم المسرحيات الأمريكية المعاصرة، ليس فقط لأن كاتبها **داڤيد ماميت** من أهم كتاب المسرح الأمريكى المعاصرين، ولكن أيضا لأنها استطاعت أن تتغلغل إلى جوهر المجتمع الأمريكى وأن تكشف لنا عن

الكاتب المسرحى هارولد بنتر مخرج النص

آليات عمله الداخلية من خلال قصة بالغة البساطة، ولكنها شديدة التأثير فى الوقت نفسه، وكيف أن هذه الآليات تخفى وراء بساطتها الخادعة عالما كابوسيا يهدد بالاندلاع فى أى لحظة. ولا يكشف ماميت عن كابوسية هذا العالم المخيفة فى القضايا العامة فحسب، ولكن فى أكثر العلاقات خصوصية وحميمية كذلك، منذ كتب (الانحراف الجنسى فى شيكاجو Sexual Perversity in Chicago) عام ١٩٧٤ والتى عرت الكابوس الذى تنطوى عليه

علاقات الحب والزواج، وقد استحالت فى المجتمع الأمريكى إلى ساحة لمباريات القوة بين الجنسين، وهذا ما يعود له مرة أخرى فى مسرحيته الجديدة تلك ولكن فى مجال العلاقة بين الطالبة والأستاذ. **وداڤيد مامیت** من اكثر كتاب المسرح الأمريكى المعاصر انشغالا بحقيقة الكابوس القابع خلف الابتسامات السطحية والتغنى الزائف بالحلم الأمريكى، إذ تعمد مسرحيته الجميلة (جلينجيرى جلين روس Glengarry Glen Ross) والتى حصل بسببها على جائزة بوليتزير عام ١٩٨٤ إلى الكشف عن مدى سطوة الوهم على توجيه مسار الحياة فى المجتمع الأمريكى برمته. لأن بطله فى هذه المسرحية يطارد وهم النجاح، ويبيع بسببه أوهام الثراء الزائفة لزبائنه، ولايدرك طوال الوقت أن النجاح الذى يطارده، وأن تفانيه فى إثبات قدرته العدوانية الجسورة على تحقيقه، لايقلان زيفا عن أوهام الثراء التى يبيعها لزبائنه، إلا عندما يتمسك الزبون الذى عقد معه الصفقة التى تثبت نجاحه وتنقذ وظيفته، بالتراجع عن الصفقة، فيكتشف أيضا أن تلك الصفقة الخادعة هى نفس الصفقة التى عقدها مع مؤسسته، وظل هو نفسه أسيرا لها دون أن يكتشف زيفها ولا بعد أن دمرت حياته.

ويواصل **داڤيد مامیت** منذ بداية نشاطه المسرحى الكتابة الدرامية بطريقة وطدت مكانته كواحد من أبرز كتاب المسرح الأمريكى المعاصر، وأكثرهم جدية، وأغزرهم إنتاجا، وأشدهم نفوذا من حيث العالم واللغة والبناء.

فقد كتب (الجاموس الأمريكى American Buffolo) و «حياة فى المسرح ALife in the Thea-tre) و (قارب Lakeboat) و (جمع الشمل Reunion) و (إدموند Edmond) و (الشال The Shawi) و(آلة الماء The Water Enging) و(الغابات The Woods) و (عجَل ` SPeed - The Plow) وغيرها من التراجم والسناريوهات. واستطاع **مامیت** أن يبلور له لغة مسرحية متميزة، تعتمد على لغة الحياة اليومية وتتسم بمفرداتها الحادة العارية من أى زخرف، بل والجارحة فى بعض الأحيان، ولكنها تتفجر برغم عريها وخشونتها بالشاعرية والتوهج والحركة، فلغة **مامیت** هى أهم إنجازاته المسرحية، وهى التى مكنته من استخدام شعر الحياة اليومية فى الكشف عما بها كوابيس باهظة لا تراها العين العادية التى استنامت إلى الألفة بها. إنها لغة العنف والرعب والهول الكامن وراء تلك المظاهر الخادعة من الليونة والدماثة والسماحة التى تبدو على سطح الحياة الأمريكية المعاصرة. ولغته من هذه الناحية هى أكثر أدواته المسرحية قدرة على تمزيق الأقنعة كأحد المشارط الجراحية وأدقها. وهى أقرب ما تكون إلى لغة **هارولد بنتر** المسرحية، فى قدرتها على هتك الأقنعة وتعرية الهول الرازح الذى تتوجس الشخصيات منه ولكنها لا تستطيع أن تدراه. ولذلك كان من توفيق هذا العرض أن قام **هارولد بنتر** نفسه بإخراجه، فهو أكثر من يفهم هذه اللغة ومن يدرك اعتمادها على التوقيت، والتنغيمات الحبلى بالإيحاءات، واستخدامها الحاذق للحظات الصمت باعتبارها أكثر قدرة على الإفصاح فى بعض الأحيان من ذرابة اللسان. وقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرهفت لحظات الصمت هذه من قدرة المسرحية على استكناه موضوعها البسيط والعميق معا. وأعادت إلى المسرح هذه الأداة التشيكوفية البارعة ولحظات الصمت وفواصله الرازحة المبهظة، التى استخدمها تشيكوف العظيم فى مسرحه باقتدار لافت فى نهاية القرن الماضى ومطالع القرن الحالى، والتى أصبحت منذ ذلك التاريخ واحدة من أدوات المسرح الحديث ولغة من لغاته المهمة.

والواقع أن حساسية داڤيد مامية لوحدة البنية الدرامية فى أى عمل مسرحى هى التى تجعل كل تفاصيل العمل عنده مثقلة بالدلالات، وهى التى تغنى لحظات الصمت فى مسرحياته بقدر إثرائها للحظات البوح والإفضاء، فواجب المسرحى الأول عنده هو الإخلاص لتماسك المسرحية جماليا وفنيا بالدرجة الأولى قبل الإخلاص لأى واقع خارجى مهما كان. فالمفردات الواقعية عنده لا تكتسب دلالاتها من إحالاتها إلى واقع خارجى محايد، بقدر ما تكتسبها من إسهامها فى بلورة معنى محدد، وتخليق رؤية درامية معينة. وليس معنى ذلك أن مسرحيته تغض النظر عن واقعية أحداثها، أو بالمعنى الأرسطى الدقيق احتماليتها، فهى على العكس تماما تعى أهمية ذلك، ولكنها تعى في الوقت نفسه أن التخصيص الشديد هو الذى يرقى بهذه الواقعية إلى مرتبة الشعر.

فلا يكفى عنده أن ينطوى المشهد على كرسى ما، ولكن على كرسى محدد له دلالات محددة تسهم فى إحكام الوحدة الدرامية وفى بلورة المعنى الإجمالى للعرض. ولذلك فإنه يدرك ضرورة توظيف كل عنصر من عناصر النص والعرض المسرحى، حيث يعتقد أن كل ما لايسهم فى تخليق معنى المسرحية يعرقل عملية بلورته، ويصبح نوعا من التزيد المجوج. ومن هنا فإنه يجرد المسرحية من كل شىء غير ضرورى ولا يضمنها إلا أشد العناصر المشهدية والحوارية ضرورية، لأن الإسراف عنده كالتقتير تماما، يضر بالبنية الجمالية للمسرحية. وهذا ما يجعل مسرحياته على درجة كبيرة من التركيز والتكثيف.

وهذا التركيز الشديد هو مايسم مسرحيته الجديدة، تلك التى أثارت الكثير من الجدل والنقاش عند عرضها فى الولايات المتحدة، قبل أن ينتقل هذا الجدل إلى بريطانيا مع عرضها هذا، فموضوع المسرحية الظاهرى هو الصراع بين طالبة متعثرة فى دراستها وأستاذها فى الجامعة. وهو صراع ينتهى بشكواها إياه لإدارة الجامعة واتهامه بالتحرش بها جنسيا، ومحاولة اغتصابها، مما أدى إلى إيقاف ترقيته، وإرجاء تثبيته فى وظيفته، وقد أثار هذا الصراع الذى استلهم موجة الاتهامات بالتحرش الجنسى فى الولايات المتحدة، غضب دعاة الحركة النسائية اللواتى رأين فيه تصويرا هجائيا للمرأة التى تدعى بالزور والبهتان على أستاذها لمجرد أنه حاول أن يتعاطف مع موقفها وأعرب عن شىء من الفهم أو الحنان تجاهها؛ وبالتالى حطًا من صورة المرأة عامة واتهاماً لها بالابتزاز.

ورأت الحركة النسائية فيها نوعا من شن الحرب الجديدة على إنجازاتها، وإيحاءا بأن هذه الحركة تجاوزت المعقول فى سعيها لقلب الموازين السائدة، حتى استحالت إلى حركة لاضطهاد الرجل من جديد، بدلا من الاكتفاء بتحرير المرأة من اضطهاده القديم لها، كما أثار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غبطة عدد من دعاة اليمين الذين راوا أن المسرحية قد اتخذت موقفا شجاعا بجراتها على إثارة هذه القضية، وبالطريقة التى اثارتها بها. لانها اثبتت أن المبالغة فى الدفاع عن حقوق المراة سرعان ما تودى بحقوق الرجل، وأن الحرص على ضمان حرية المراة قد تمادى فى غيه، وقد أن الأوان للكشف عن سلبياته، وهى جميعها استجابات للنص السطحى للعمل، دون الوعى بما يقدمه النص الأعمق أو مستويات المعنى المتعددة فيه.

ذلك أن المسرحية تقدم لنا صراعا بين شخصيتيها الأساسيتين بتركيز شديد، استأصلت معه كل تزيد، ونفت بقية شخصياتها خارج الخشبة المسرحية، بالرغم من أن هذه الشخصيات لها دور مؤثر فى الحدث، سواء بالتاثير على مساره، كاعضاء لجنة الترقية والتثبيت، أو بالكشف عن مدى فداحته كالزوجة والسمسار الذى يتفق للأستاذ على صفقة البيت الجديد. أو حتى المحامى الذى يتولى توجيه القضية حينما تصاعدت فصولها، وهذا التركيز وتقليص الأحداث هو الذى يحيلها إلى كابوس فادح أنتجته سلسلة من سوء الحظ والمصادفات العاثرة، أو بالأحرى من سوء الفهم. فالمسرحية فى بعد من أبعادها هى مسرحية سوء الفهم، وصعوبة التواصل، أو التفاهم بين البشر، ودور اللغة لا فى التوصيل، وإنما فى إعاقة التوصيل، والإساءة للآخرين وإيلامهم. فقد أصبح مفهوم الاغتصاب فيها نوعا من الإشكالية الخلافية المتعلقة بمعانى المفردات والحركات والإيماءات التى يفسرها كل من الشخصيتين على هواه، وبعيدا عن تفسيرنا نحن، أو التفسير السياقى لها. ذلك لأن الطالبة فى هذه المسرحية تترجم تربيتة الأستاذ الأبوية على كتفها، أو عرضه مساعدتها للتخلص من ضعفها الدراسى، وشرح ما صعب عليها فهمه من المحاضرات، إلى شكل من أشكال التحرش الجنسى ومحاولة لاغتصابها، وتقدم هذه التصرفات، والتى شاهدناها تدور أمامنا على الخشبة، على الورق مفصولة عن سياقها بطريقة تصبح معها أداة دامغة على إدانته، وبصورة تنطلق من افتراض الحركة النسائية الشائع بأن كل رجل هو مغتصب محتمل، وعليه أن يثبت العكس، وأن يبرهن على براءته من خلال ممارسة لطقس الخصاء الذاتى والتكفير المستمر عن ماضيه الردىء «كرجل» بالمعنى التاريخى المطلق، وأن على المراة أن تهدده دائما بهراوة الاتهام بالاغتصاب حتى يفقد توازنه، ويعترف بآثامه التى لم يرتكبها شخصيا، ولكن أسلافه مارسوها لآلاف السنين.

فالمسرحية تركز على شخصيتيها الأساسيتين وحدهما، لأنها تريد أن تحيل البنية الدرامية نفسها باستقطاباتها الثنائية إلى صيغة للصراع، وإلى أداة جوهرية فى بلورته، فللشكل فى مسرح ماميت محتواه.

ومن هنا فإن الحركة المسرحية كلها توشك أن تكون تجسيدا منظورا للصراع الذى تتبلور أحداثه فى أثناء فصولها الثلاثة.

وتبدأ المسرحية بتلك الطالبة «كارول» التى تأتى إلى مكتب أستاذها «جون» على غير موعد وتشكو من عدم فهمها لبعض محاضراته، ومن شعورها بأنها سترسب، ويؤكد لها رداءة بحثها الذى يكشف عن أنها لم تفهم الدرس، ولكن الطالبة تصر على

مواصلة هذا الدرس، وتبحث عن سر إخفاقها، وتريد معرفة درجتها على البحث الذى قدمته، ويحاول الأستاذ مساعدتها بإخبارها أنه كان هو الآخر يعانى من الإحساس بالفشل طوال حياته، وكان الآخرون يؤكدون له غباءه وأنه حاول التغلب عليه عندما أدرك أن الاختبارات ليست إلا لعبة عليه أن يلعبها كالآخرين، وأنها ليست مصممة خصيصا لإثبات غبائه أو للإيقاع به، وأنه لايزال يراوده شيء من هذا التاريخ القديم كلما تعرض للامتحان، وأنه فى موقف حرج هو الآخر لأن لجنة التثبيت لم تصدّق بعد على محضر ترقيته وتثبيته. صحيح أنه شرع هو وأسرته فى شراء بيت جديد لتحسين وضعه، تحسبا للترقية المرتقبة، وافتراضا أنها ستتم، لكن اللجنة لم تصدّق بعد على ترقيته، ويحاول استخدام حالته كنموذج ليساعدها على إدراك أن عجزها عن الفهم أو إخفاقها ليس أمراً استثنائيا، وأن لكل إنسان مشاكله، وأن من الممكن لها أن تتغلب على شعورها بالفشل، وتحاول هى الاعتراف له بسرّها، ولكن المحادثة بينهما التى قاطعها التليفون عدة مرات تخفق فى التواصل وينتهى الفصل الأول.

وما أن يبدأ الفصل الثانى حتى نكتشف أن ماجرى فى الفصل الأول الذى دارت كل وقائعه أمامنا، وقد تحول تحت وقع تفسير الطالبة الملتوى له، وتأويلها لحقائقه إلى حالة من التحرش الجنسى والابتزاز، وأن شكوى الطالبة ضده معروضة على لجنة التثبيت والترقيات، التى سبها أمام الطالبة فى الفصل الأول، وهو يتحدث عن كراهيته لكل لجان الامتحانات والترقيات، ونقلت الطالبة هذا السباب للجنة. وما أن يُبدأ فى قراءة بعض الاتهامات حتى نكتشف كيف استطاعت الطالبة انتزاع بعض الجمل والكلمات التى تفوه بها من سياقاتها واستخدمتها ضده، بل وقلبت معانيها كلية لتتحول إلى أدوات دامغة فى معركة جديدة تستدرجه إلى أرضها بعد أن أخفقت فى لعب دورها كطالبة ناجحة على أرضه، ولأن كل هذا قد حدث أمامنا نحن الجمهور، فإن الجمهور بالتالى يشارك فى عملية تفكيك هذه الاتهامات وفى اليات تحويل الفهم إلى سوء الفهم فى فصل درامى تتصاعد فيه باستمرار حدة التوتر مع تصاعد المواجهة، لأن المسرحية نجحت فى إدخال الجمهور فى شبكة هذه الاتهامات وإحالته إلى شواهد على ما يلحق بالبطل على أيدى طالبته، ثم لجنة الترقية والتثبيت بالتالى، فالفصل الثانى من المسرحية هو فصل انقلاب موازين القوى وتبادل الأدوار، فبعد أن كان الأستاذ يمسك فى يده بموازين القوة، ويحاول مساعدة طالبته، أصبحت القوة كلها فى يد الطالبة، وهى تقرر أنها تكرمت بالحضور بناء على طلبه، وبالرغم من نصح الآخرين لها بعدم الاستجابة له، وتحول محاولته لمعرفة دوافعها فى اتهامه بكل هذه الاتهامات الظالمة إلى ابتزاز لها لسحب شكواها، وإلى المزيد من الاتهامات التى تحولها إلى شبكة محكمة تطبق بها على الأستاذ، وتحاصره فيها كفأر فى مصيدة، وكلما حاول الإفلات منها، كلما ازداد تورطا فى فخاخها.

وعندما تجيء الطالبة لمواجهته للمرة الثالثة، فى الفصل الثالث من المسرحية، تقرر له ببجاحة أن ما دونته فى تقريرها ليس ادعاءات،

ARCHIVE

ولكنه مجموعة من الحقائق، لأن لجنة التثبيت والترقية قد قبلتها، ومادامت القوى الأعلى وهى لجنة الترقية والتثبيت قد قبلتها، فقد أصبحت حقائق وليست مجموعة من الادعاءات كما يزعم هو باستمرار. هنا تكشف المسرحية عن الجدل بين الحقيقة والقوة، وهو أهم موضوعاتها. فما قبلته أعلى سلطة فى الجامعة قد تحول إلى «حقيقة» بالرغم من أننا كمشاهدين نعرف أنه ليس كذلك، وشاهدنا كل ما جرى فى الفصل الأول وتم تحويله إلى اتهامات بالتحرش والزراية بالجنس الآخر إلى آخر قائمة الاتهامات التى تضمنها تقرير الطالبة إلى لجنة الترقية. فالحقيقة ليست هى ما يطابق ما حدث وإنما هى ما تقبله السلطة التى تتمتع بأكبر قوة، وما تقرر بناء عليه اتخاذه من إجراءات وعقوبات. فقد قررت اللجنة بعد سماع كل منهما، عدم تثبيته وإيقافه عن العمل، وهذا كله فى رأى الطالبة ليس مبنيا على سلسلة من الادعاءات والملابسات السيئة، وإنما على مجموعة من الحقائق. فمادامت اللجنة العليا قد قبلتها فقد استحالت بذلك إلى حقائق بالرغم من آلاف المشاهدين الذين يعرفون أنها حفنة من الأكاذيب، هنا تحولت المسرحية بالنسبة لى على الأقل إلى استعارة بالغة الدلالة على الوضع الإنسانى الذى نعيشه فى هذا «النظام العالمى الجديد» الذى لا تتحدد فيه الحقائق بناء على مطابقتها لما وقع، أو حتى اتفاقها مع المنطق، وإنما بناء على قبول أصحاب القوة لها. فما تقبله الولايات المتحدة بصرف النظر عن حقيقته يصبح حقيقة، وما ترفضه مهما كانت مطابقته للواقع يصبح زيفا وهكذا، هذه الاستعارة القوية الدالة استطاعت أن تحيل المشاهدين إلى مشاركين فى عملية التزييف التى تدور أمامهم. أليس هذا ما يفعلونه كل يوم بقبولهم لآليات هذا المدعو بـ «النظام العالمى الجديد»؟!

فالمسرحية فى مستوى أساسى من مستوياتها هى مسرحية لعبة القوة والسلطة، وما يترتب عليها من أخطار وضحايا، وكيف أن قواعد هذه اللعبة لا علاقة لها بمدى واقعية أو حقيقية ما تدور حوله، وإنما بمدى القدرة على تحويل مجرى السلطة واستخدامها لتحقيق مآرب من يحسن التلاعب بها. وقد استطاعت المسرحية أن تكسب هذا الموضوع المجرد درجة كبيرة من المصداقية والتأثير، لأنها تمكنت من تخصيص كل جزئية من جزئياته، ومن دراسة دوافع كل شخصية، والكشف عن ضرورة اليقظة الدائمة وإلا تسربت القوة بين يدى من يمسك بها. فالقوة تتسم بالحركية لا بالثبات، ومن هنا فإنها تتحول باستمرار داخل المسرحية، التى تبدأ بالطالبة الضعيفة والأستاذ القوى، وتنتهى بالأستاذ الذى فقد وظيفته، وبالطالبة التى تساومه على سحب الشكوى لو قبل بتغيير أسلوبه، وسحب كتابه من المنهج، بل وغير المنهج نفسه، أى لو تخلى عن جوهره كقوة، وانصاع لما تمليه عليه قوتها الجديدة من دور مغاير.

هذه اللعبة البالغة التجريد، والتى يمكننا أن نرى فيها تفاصيل ما يدور فى أكثر من ميدان سياسى واقتصادى واجتماعى، وحتى على مستوى العلاقات الشخصية، هى التى أحالت المسرحية إلى استعارة بالغة التأثير للوضع الإنسانى برمته، دون أن تفقدها لخصوصيتها كتعبير عن حركية المجتمع الأمريكى فى تسعينيات هذا القرن.

نورا أمين

بعد عودة الرواية البوليسية:

الفرنسيون يحجون إلى بيرمنجهام

منذ بضعة سنوات، أصبح النقاد والأكاديميون يعتبرون الرواية البوليسية من الأعمال الأدبية ذات المستوى الراقى، بما يجعلها تندرج تحت نوع الرواية فى الأجناس الأدبية، وذلك بعد أن كانت تعتبر - هى وروايات الـ Best - Sellers - مجرد كتابات للتسلية العابرة غير الجادة، والتى لا تحتوى على أية قيمة فنية أو فكرية تقريباً.

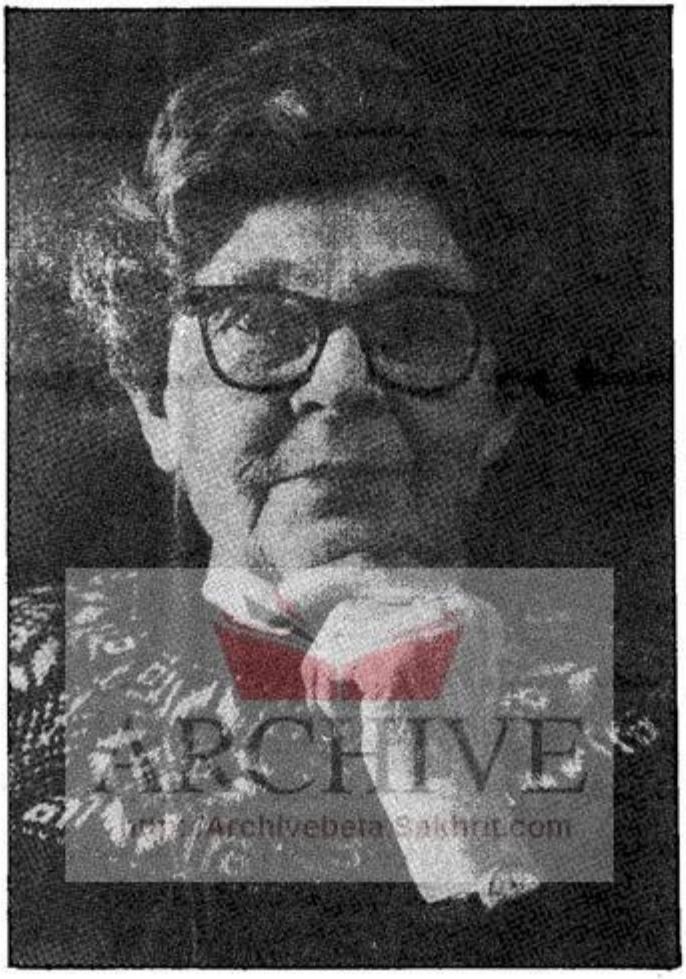
فى سياق الحديث - إذن - عن الرواية البوليسية، يأخذ الإنتاج الأدبى الإنجليزى على وجه التحديد أهمية خاصة تبدأ منذ روايات أجاثا كريستى Agatha Christie وشخصياتها المشهورة، والجو الإنجليزى الريفى الهادئ الذى تشيعه فى أعمالها، وتصل إلى سلسلة روايات إيليس بيترز Ellis Peters، التى تحتفى بها الصحافة والأوساط الأدبية فى فرنسا وإنجلترا هذه الأيام، بوصفها آخر مبدعى التحف البوليسية فى السنوات الأخيرة، من هى إيليس بيترز إذن؟

إنها روائية ومؤرخة ولدت وعاشت فى شروبشاير Shrop-shire، حيث حملت اسم إديث بارجستر Edith Pargester قبل أن تختار اسم إيليس بيترز اسماً مستعاراً لها. وتجمع رواياتها بين صفتى «البوليسية» و«التاريخية»؛ فهى تتشابه فى تركيبتها المثيرة مع بقية الروايات البوليسية الإنجليزية التى تسمح بعرض صورة جذابة عن الإنجليز، من خلال البحث فى جرائم القتل وكشف غموضها - ذلك الكشف الذى غالباً ما يبدأ بالرد على سؤال محورى، ألا وهو «من القاتل»؟ لينتهى بالرد أيضاً على أسئلة أخرى هامة مثل «متى؟» و«أين؟» و«كيف؟» - فى الوقت نفسه الذى تتميز فيه بتجسيد جو العصور الوسطى، حيث تستخدم الكاتبة موهبتها باعتبارها مؤرخة، وتختار

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفترة من عام ١١٣٧م إلى عام ١١٤٤م زمنا تدور فيه أحداث سلسلتها الروائية، كما تختار مكانا لها شروزبيرى Scherosbary عاصمة شروبشاير حيث يعيش الراهب كادفايل Cadfel فى ديره، ويحقق فى جرائم القتل فى المنطقة بصفته المخبر الخاص بطل إيليس بيترز.

هكذا تأخذ رواياتها أبعادا خاصة وجديدة، مكونة مزيجاً من الرواية البوليسية والتاريخية والاجتماعية، هذا المزيج الذى يبزغ من منطقة شروبشاير - التى تأوى القتلة منذ روايات أجاثا كريستى - على ضفاف أطوال نهر بريطانى وعلى حدود تسمح بالهرب خارج إنجلترا، والذى يكتمل بشخصية البطل الدينية بمدلولاتها الخاصة بهذا الزمن. مع ذلك تقول الكاتبة: «لم تتغير الطبيعة الإنسانية حتى الآن. فما زالت للإنسانية الاحتياجات نفسها والأمنيات نفسها، والرغبات نفسها، حتى لو


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تالبوت وايت مان

رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ. هكذا تتضح الصلة الرئيسية بين عصر **كاد فايل** وعصرنا هذا، أما المشكلة فتكمن فى كيفية تجسيد عصره، فعلى الرغم من توفر الوثائق عن هذا العصر، إلا أن عرضها على القارئ فى شكل روائى يعد مهمة فى غاية الحساسية. وعلى الرغم من جهودى لأضع نفسى محل امرأة من القرن الثانى عشر، إلا إننى لم أنجح بالكامل فى هذه المهمة. لذلك فقد جعلت من **كادفايل** فرداً قضى نصف عمره فى الترحال عبر بلاد العالم، مما وسع من أفقه الفكرى. لقد خالط **كادفايل** ثقافات أخرى وأدياناً أخرى يحترمها فى عمق حتى إن لم يكن يشاركها وجهات النظر نفسها. من هنا يمكننا أن نعتبره معبرا عن عصره ومتسامحاً جداً فيما يتعلق بالأمور الدينية»

وقبل أن يتحول **كادفايل** إلى راهب متسامح، قضى عامى ١٠٩٨م، ١٠٩٩م وسط جنود أولى الحملات الصليبية على أورشليم، ثم ما لبث أن شارك فى الأسطول البحرى لغزو البحر الأبيض المتوسط

حيث أحب خمس نساء من اليونان وفينيسيا وإنجلترا بالإضافة إلى امرأة شرقية أنجبت له ولداً. هكذا رسمت **إيليس بيترز** تاريخ

بطلها قبل أن يتحول إلى رجل مهمته خدمة الرب بمحاولة تحقيق عدالته على الأرض، متمتعاً بشخصية غنية ومتحررة تكاد تكون شعبية. والحقيقة أن من أهم أسباب تعاطف القراء وتشجيعهم لشخصية كادفايل، أنه عمل مزارعاً ثم جنديا ثم راهباً، ليبدو فى النهاية رجلاً متكاملا، يتعامل بمهارة مع المنجل، ومع الخنجر، ومع الصليب المقدس، بل أيضاً مع الأعشاب الطبيعية التى يداوى بها الناس، مثلما يحاول أن يستوعب روحهم.

ولا تخلو العبقرية الفنية لإيليس بيترز من فوائد عملية لبلدها العزيز الذى تقول عنه: «إنه وطنى، الذى اشعر معه بالحميمية، فله طبيعة لا تتشابه مع اى بلد آخر، اما تاريخه فيدفعنى بشدة إلى أن اعرضه كما هو مضيفة إليه قصة ما، اسردها مثلما اتعامل مع لعبة الـ Puzzle.»

فقد نجحت سلسلة رواياتها البوليسية الأكثر مبيعا فى تحقيق دعاية هائلة لإنجلترا، خاصة وقد تحول قراء إيليس بيترز إلى سياح شغوفين بالحج إلى منطقة شروزبيرى حيث «يعيش» الراهب كادفايل على بُعد حوالى ساعة ونصف من منطقة بيرمنجهام Birmingham، إلى الدرجة التى خصصت بها خطوط الطيران الفرنسية رحلات خاصة إلى بيرمنجهام خمس مرات أسبوعيا. لعل إيليس بيترز تُعتبر إذن ثروة قومية لبلدها، ليس فحسب بسبب توافد أكثر من عشرين ألف زائر على شروزبيرى سنوياً ليلمسوا مساحة الواقع من الخيال الروائى ولكن ايضاً بسبب وصول مبيعات روايات كادفايل التسع عشرة إلى ثمانية ملايين ونصف مليون نسخة فى العالم كله، بالإضافة إلى ترجمتها إلى ثمانى عشرة لغة، وتكوين جمعية باسم إيليس بيترز فى بالتيمور فى الولايات المتحدة الأمريكية لأولئك الذين لا يملكون السفر لزيارة البطل الشعبى العالمى فى موطنه بإنجلترا.

لا يبقى لنا - إذن - إلا الاعتراف بأهمية الرواية البوليسية إذا ما أحسن استثمارها، وبقيمتها الغنية إذا ما وجدت مبدعها الدؤوب؛ وربما تقدم لنا روايات إيليس بيترز نموذجا معبرا عن ذلك إذا ما تُرجمت إحداها - على الأقل - إلى العربية لنستفيد من تجربتها المتميزة فى أدبنا العربى قبل أن نشاهدها فى حلقات تليفزيونية مسلسلة يهديها لنا التليفزيون الإنجليزى وقد بدأ بالفعل فى إنتاجها..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيى صجى

فرنسيس بيكون

مصور الاغتصاب فى ذكراه الأولى

«أرغب فى إحداث تأثيرات حادة فى السحنة والشكل، حتى يبدو منبهراً من تسديد الضربات، ومن طريقة الاغتصاب، لكى يبقى مثيراً للإشفاق، باعثاً على العطف والبكاء».

فرنسيس بيكون

منذ عامين فقدت الأوساط الثقافية الفنان الكبير فرنسيس بيكون بعد أن حفر بسكين حاد مؤلم اللوعة والأسى فى ضمير الإنسان الحديث. فى ٢٨ أبريل ١٩٩٣ مات فى مدريد عن ٨٢ عاماً ، ولهذا فى أبريل الماضى افتتح متحف الفن الحديث بمدينة لوجانو الإيطالية، معرضه الأول بإيطاليا تحية لذكراه الأولى. ضم المعرض ١٠٠ لوحة من رسومه بألوان الجواش وكان من بينها رسومه التسعة والعشرون المعروفة بعنوان: رأس 2، رأس 3، والأعمال الأربعون لمجموعة البابوات، كذلك وشم الوجوه بما فيها رسومه

فرانسيس بيكون (٨٢ عاماً) ولد فى دبلن سنة ١٩٠٩

لنفسه. وتلك كانت من أهم الأعمال التى تسير مجال طاقته الإبداعية التى لا تنضب.

فى أعمال بيكون، وجوه منتفخة، أجسام مشوهة وملتوية، مسلوخة وعارية ومتهالكة.. عالم كئيب حزين، مهروس، جاء من وجدان فرنسيس بيكون الفنان الملعون، وفى لوحات بذاتها يتورم الأفق كفقاعة، أو قيحاً، وقد يبدو فى ملاحظة عابرة كدولاب للتعذيب رُفع عليه هذا العالم السرطانى. إنه يدخلنا فى عالم من الانطباعات المنحرفة والمشحونة لأقصاها بعذابات النفس، حالة من الوعى الجنائزى التى يثبتها على شخوصه الدرامية.

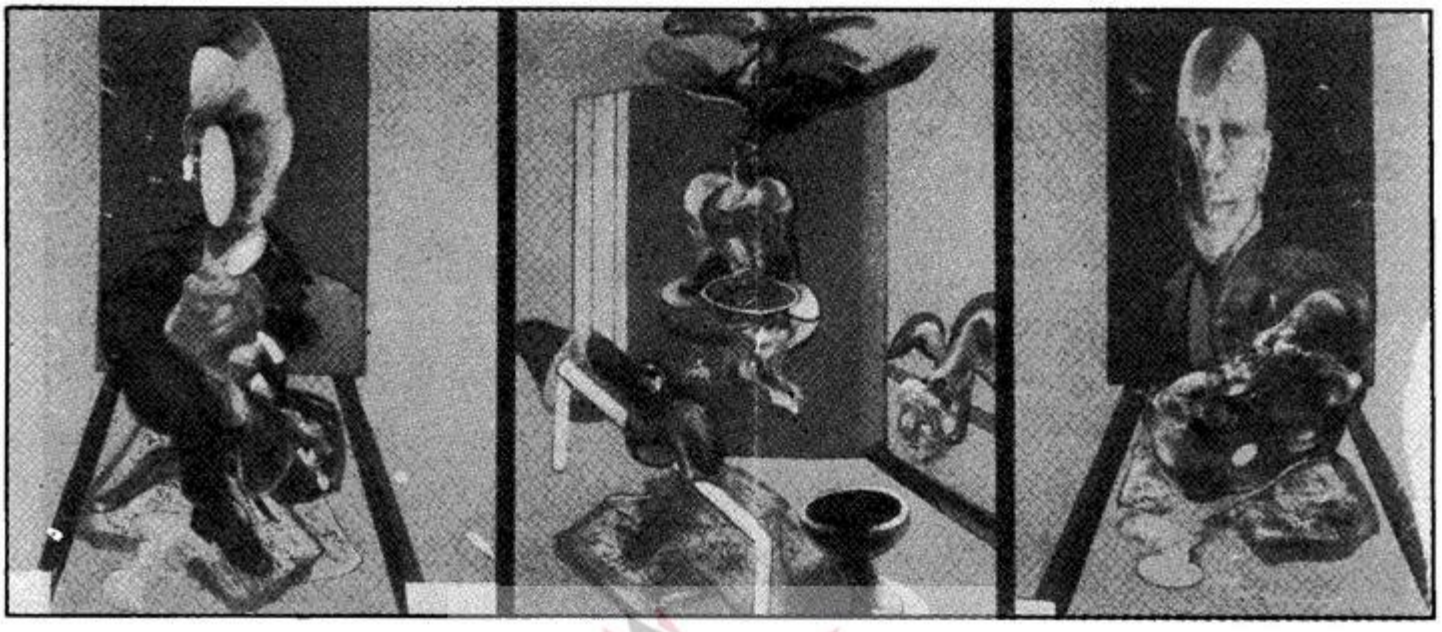
ذات يوم قال وقد عكس لنا حياته كاملة ـ متجنباً الإشارة لقصيدة الأرض

الفنان فى مرسمه وقد ناهز عمره ٧٣ سنة وقد بدا متداخلا فى نفسه كرسومه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخراب لإليوت، والتى أصبحت فيما بعد عنواناً لإحدى لوحاته - أن «**الأرض بعد كل شيء، قطعة من الروث، ولا شئ آخر**» والجميع يتحول بكفاءة عالية إلى بقايا ومخلفات. بيد أن هذه الرؤية البائسة الحزينة ما كانت إلاّ دافعاً قوياً ليداخل أفكاره بصدق ودون مواربة، ولهذا كتب **بونيتو أوليفا** فى مقدمة الكتالوج «**بين حياته ومماته توجد سيماء وحيدة فقط.. اغتصاب الواقع**». كانت هذه الأفكار السوداوية استنتاجا شخصيا نابعا من تجربته الذاتية، من حياته الملفوظة. لذا كان غوصه فى أغوار ذاته نتيجة منطقية لمعاناة شخصية ولا غير، وتكمن أهمية ذلك فى أن الألم النفسى والعزل والتهميش، كانت بالنسبة ليكون مثيرات جمالية امتزجت واتحدت بتجاربه الفنية ونزوعه للبوح عن تباريح نفسه.. يقول: «**ما أحوجنى لأن أترك ما تحت الوعى ليفعل فعله، حتى نهاية ما هو ممكن.. لأنه بحر عميق**»، وفى مناسبة أخرى يقول: «**تنتابنى الرغبة للاشتباك جسدياً مع سطح اللوحة، فانا باستمرار أجازف واغامر، أملاً أن يعمل الحظ لصالحى - ويضيف - أظل أملاً ومتوقعاً أن تاتينى الأخيلة طافية، فانا أعتقد كثيراً فى تلك الفوضى الرائعة، فى الترتيب الفطرى المفاجئ للأشياء، فينهض الخيال، وتجيش فى نفسى رغبة عارمة للتحكم فيه والسيطرة عليه من أجل معالجة رؤاى**».

وقد كان من المفروض أن يحضر معرضه الأخير قبل موته والمسمى «الوثيقة» بوصفه شاهدا ناصعا على دوره الملحوظ فى تيارات الفن المعاصرة،



الثالوث ١٩٧٦

ولكن حكم عليه القدر أن يبقى حسيراً فى دائرة من الظلام والانطواء والعزلة وعوضاً عن عدم حضوره أرسل وثيقته، وهى ثلاثياته الفنية، حيث الجسم البشرى بلحمه مكوماً فى هيئة عارية، وكعادته فى حالة استنفار للعضلات، كما لو كانت تبعثرت عنوة واغتصاباً، على خلفية من الذهب، صافية، رصينة، مترفعة. ثلاث لوحات هائلة فاحشة بإفراط، حادة وكثيفة أيضاً . هذه الأجسام انتشرت على فراغاتها متدثرة بانفعالات عصبية عنيفة، ربما كان التطابق محكماً وبالصدفة - حين اقترب موته - أخذ يعمل على استنهاض الشهوة ليهتدى فى الذاكرة إلى قصته الكبرى، فيستلهم منها موضوعه المفضل عن المأساة الدموية للوضع الاجتماعى للإنسان.

كان المعرض بلوجانو فرصة مواتية للاطلاع على جانب من أعمال **بيكون** وشخصيته. ولقد استكمل هذا الاستهلال بدراسة وافية فى بيينالى فينيسيا، مع عرض ٤٨ لوحة من بينها اللوحات الكبيرة الشهيرة «الثلاثيات» والتى يعدها صديقه الناقد الإنجليزى **دافيد سلفستر** أهم أعماله على الإطلاق، وكان الكتالوج دراسة وافية لكل من بونيتو أوليفا، ميللر، ديليوتزى، تروكىّ، وبالاتسولى، وتحت رعاية **دافيد سلفستر**، الذى وضع جل عنايته لتقديم عرض شامل ورؤية متكاملة لأعماله، وتوثيق دقيق لحياته. وكان ذلك بحق تكريماً دوليا لائقاً لفنان مخلص حارب ببسالة وعناد ليفرغ أفكاره الخبيثة، أو قل أفكار الإنسان الخبيثة، مما يحرص البشر على عدم البوح به من الصور البشعة التى تعبر عن ردة الفعل المهووسة والمشتعلة بالشهوة والرغبة غير المستقيمة، ومن التخيلات الوحشية التى يغطيها الدم فتنفر العضلات ملتمعة بفضل إفرازات عديدة هى خليط بين الدم والعرق.

والحقيقة أن هذا التكريم المكثف لا يأتى استغلالاً لحادث وفاة شخصية مرموقة ومبتكر كبير، وليس فقط احتفالاً بمرور ٤٠ سنة منذ أن عرضت انجلترا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رأس رجل

رسم شخص للفنان ١٩٧٣

واحد من أشهر رسوم بيكون للبابا اينو شنزو العاشر ١٩٦٥ وهو مأخوذ عن رسم للفنان الأسبانى الشهير فيلاسكريز

١٢ لوحة من أعماله فى رواقها لأول مرة، بل للإنجازات التى امتلك بها **بيكون** موقعه الفنى بكشفه عن عُقَد الإنسان الحديث، وعواطفه وانفعالاته وأحاسيسه الخسيسة التالفة والفاسدة الخربة، وبكشفه عن عقد الجنس والامتثال والانصياع والقهر والاغتصاب فى هذه الحقبة من عصرنا، بسبب غياب الغايات السامية والمثل العليا وفقدان اليقين، وتداعى التبدلات الروحية. إنه يعيد القراءة للمعنى الخفىّ، وجها لوجه مع السر المغلق الكامن داخل كل جسم، بالعنف والقهر والقسر والقسوة والاغتصاب، والذى ينعطف دائما بالسلوك الإنسانى للكينونة الإنسانية المهانة، تطفح بها وجوهه المداسة فى أجسامه العارية الملتوية فى أوضاع إجبارية مرغمة مكرهة. تُبرز الثقل ووطأة القهر. اليوم، عندما تعانى الشخصية الإنسانية وهى تتعرض للإهانة والهجوم (ولعلنا نتذكر كما يتذكر الجميع هنا، البشاعة التى ترتكب فى البوسنة والصومال) نتذكر وجوه **بيكون** التى تبرز من أول خط طبيعة الصدام الذى يهيج عمق الضمير البشرى. كان **بيكون يقول : «الحضن معركة مبارزة لأنه تتحقق الصدامة دائما بين شخصين، ولكنهما بحكم طبيعة الأشياء منفصلين، يتصرفان برؤية العراة، مرتبكين: فهناك ورود واشواك»**.. هذا الصدام جسده **بيكون** حتى العمق، بداية من الألم والقهر الناتجين عن شذوذه الجنسى وعن العزلة الاجتماعية التى كان يعيشها .

يقول **فارسون** «ولد **فرنسيس بيكون** فى دبلن سنة ١٩٠٩ لأبوين إنجليزيين، كان الأب قائداً عسكرياً كبيراً لقوات عسكرية أرسلت إلى أيرلندا، وقد عاش هناك، كما عاش الآخرون من أبناء العسكريين. وكان فظا قليل الترويض، ذو نزعة متمردة».. بعد بعض الخبرات الجنسية الشاذة فى السادسة عشرة من عمره، اكتشفه والده بمحض الصدفة، بينما كان يجرب ملابس أمه، فهاج من فرط الصدمة وطرده من المنزل . من هنا أخذت

رأس رجل ١٩٥٦

الصدمة النفسية العنيفة تظهر على النماذج الذكرية الفظة، غليظة الطباع فى رسومه لنفسه. إذن كان الشذوذ الجنسى يقتص من القانون، كما **اشار رونالد آللى** : «أسسها (اللوحات) لعمل جزء من ثقافة جنسية شاذة، حيث وجد الفنانون جنباً إلى جنب مع صغار المجرمين فى حياة اللهو والعربدة اللندنية».. قصة المنوع، والأحاسيس المحملة بشعور الخطيئة والإثم، قصد بها استنفار الجروح العميقة، عواطف عاشت فى ظل حصيلة من الإجبار والقهر والتعاسة، وذلك ما أسقط الشاعر والسينمائى الإيطالى الشهير **بيير باولوبازوليني** فى فخ مازالت ملابساته غامضة حتى اليوم.

لقد تعامل **بيكون** مع جسده كما لو كان كومة من القذارة، وحين بلغ مرحلة النضج الحقيقى، كان قد أصبح معجزة، شخصية مستقيمة، عقل واضح، ومع ذلك كان يقضى بعض السهرات فى حى سوهو، ليس لقضاء وقت طيب مع الأصدقاء، ولكن من أجل الشرب. ومع ذلك كان يبقى حتى السابعة صباحاً واقفاً ليرسم، كان يعرف كيف يكون ماهراً، حتى منذ بداياته، عندما لم يستطع أن يبيع لوحة واحدة. كان أصدقاؤه المصورون من جماعة «مدرسة لندن» **لوتشان فرويد - ميشيل أندروز - فرانك أويرباخ**، يدركون قدر موهبته، إلا أن هذا المغامر المخاطر عندما مات كان غنياً جداً، فقد ترك فى حسابه أحد عشرمليون جنيه استرليني تنازل عنهم بطيب خاطر إلى صديقه **جون ادواردز** ... كان يلهو، غير أن ذلك كان وعياً منه برغباته العميقة. الآن صار شهيراً، تُعرض لوحاته وتقتنى فى المتاحف الكبرى، اعتُبر عبقرياً كدافنشى. ولما سأله صديقه وكاتب سيرته **دانييل فارسون**: «كيف أصبحت أستاذاً ومعلماً وفناناً كبيراً، كمثل الكثير من الفنانين؟» كان يرد مستخفاً: «لا تقل مثل هذه الغباوات مرة أخرى».

لقد اجتمعت الجراح على **بيكون** لتمنحه قوة دفع هائلة ليعلم

من عمل بيكون (وجه لوتشان فرويد)

نفسه، ومن هذا الصدام نسجت طبيعة أشكاله، وبعد عديد من التجارب عمل فيها مصمما للديكور ورساما، وفى سن التاسعة والعشرين بدأ يوقع بيكون لوحاته الأولى (فنادراً ما كان يوقع عليها، لقد خرجت رسومه فى ذلك الوقت متأثرة بزخارف تزيينه مختلطة بتكعيبية شعورية عاطفية خارجة عن الأطوار، فتأرجح بين عوالم **ستيوارت ديفز وكوربوزييه**، مع شئ من التعقيد والإرباك الوحشى، حتى صُدم بمستحمات بيكاسو المتجهمات المشوهات الممسوخات، وهن لاهيات عابثات على سطح من الأمواج المضطربة، فضلاً عن مراقبته للسرياليين بفضول شديد، وبشكل خاص **دى كيريكو**، الذى كان قد فتت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفوتوغرافيا إلى أجزاء. ولكن علينا أن نتجاوز هذه البدايات، ولنحطم فوراً الرعب المتدكس على أشخاصه، الذين يستحوذ عليهم عبوس ينطق به الفم جزعاً. ففى كتاب قديم لطب الفم والأسنان، عثر **بيكون** على فم مفتوح على مصراعيه، تمزق من الصراخ، فأصبح ذلك الفم طاقة تطلق تأوهاته، صار محوراً للفزع، ينبئ عن شىء ما متآكل فى داخله، قناة مسننة خفية بين الداخل والخارج، ثم تماوج معوىّ متقلص يمور فى أنحاء الفم: «فالارتجاجات الرهيفة للسان تشع وميضاً ضوئياً بين الأسنان، وتلك لا يمكن نسخها أبداً».. إنها ولاشك فكرة استحواذية «الفن استحواذ وتسلط على الحياة» يحشدها **بيكون** على الفم، كما يحشد **مونيه** حورياته على سطح الجدول! غير أنها صيغت من اللعاب والمخاط الشره، وكما كان **وليم تيرنر** مرعداً عاصفاً ، كان **بيكون** عاصف اللعاب والشهوة والجلبة.

ولد **بيكون** ولادة حقيقية تحت ضربات الحرب العالمية سنة ١٩٤٤ حين قدم ثلاثياته الشهيرة [ثلاثة دراسات لأجسام على قاعدة من الصلب] هنا أصبح تمثيلا لانفجارمأساوى وكان **بيكون**، مهموما بالوجه الداخلى للجسد، الذى هو فى الحقيقة أحد أعضاء جسد محطم، بينما العمق برتقالى وضاء وساطع، يناجى الأضواء التى أشعلها انفجار القنابل والقصف المدفعى. لكن ذلك الصراخ من الألم والشكوى، والتمرد والانتفاضة، كل ذلك يُرى ظاهراً فى سلسلة لوحاته (البابوات) المأخوذة من أعمال **فيلاسكويز** الإسبانى للبابا **انوّشينزو العاشر**، ومن **تتسيانو** أخذ شكلا متقنا من لوحة **البابا بيو الثانى عشر**.

بيكون، ياله من واهم مختلط العقل! يصرخ فى وجه البابوات الذين انتزعهم انتزاعاً من **تتسيانو** و **ڤيلاسكويز**، ثم سلخهم ومزقهم، فأعاد زرعهم فى مراقص دخانية يا للكابوس! يصقل الرمال ويحولها من شعاع الشمس كالأرجوان، من أجل الكاردنيال. هكذا يبدو **بيكون** كاثوليكيا ضالاً فاسداً، ومنحرفاً يستنشق ويلتذ ويُستثار لعبق الكمال البابوى، لكنه يبعد البابوات عن وسطهم، ويثبتهم فى نطاق من الوحدة والعزلة. ودائما هنالك مصباح كهربى معلق فوق رءوسهم، ينضح ضوءاً حامضياً ينبعث منه ضياء النيون، فيجرّح النسيج الحريرى القلق المهتز فى خلفيات **تتسيانو**. وليست الصوفية هنا هى مصدر الأضواء الداخلية المستمدة من أعمال **كاراڤاچيو**، ولكنها أضواء فاقعة جائرة معتدية، أضواء مسلطة لتحقيق جنائى، تتخلل كل شىء حتى المسام «تدخل مباشرة فى إطار النسق العصبى المتوتر» للتصوير. مثلما أرغم **بييرو ديللافرانشسكا** آدم على أداء طقس دينى محزن، بوصفه فى مركز النيران الأبدية. وبين ظلال الأقدام مثل كجرو خاضع تعود الإذعان كتجلط دموى رخو، تشرع أشكال **بيكون** فى النزف: « «العفن، النتن، رائحة الدم الكريهة كلها كانت تطرب قلبى.. هذا ما علمنى إياه إسخيلوس».

بيكون المنشد الكبير للتناقض الرجولى، القوة الرجولية التى كان يبحث عنها تحت الجلد، يحملها إلى السطح (المظهر الخارجى) يجعلها تتفجر، ويرغمها أن تتحرر على القماش، على سطح اللوحة. تواريخ وقصص منزوعة من الأسرار اليومية، إنه «يمزق الغلالة الظاهرية للأفكار».

يقول المصور السينمائى **مايبردج** إن **بيكون** «رأى **ميكيل أنجلو من أعلى**» فبدت نظراته كما لو كانت عدم دقة فى الرؤية، لقد نسخ التناسق والتكامل اللذين تحققا لاجسام ميكيل أنجلو، فتحولت إلى فوضى. كان قد أثر بالحركات العضلية فى تصويره، لقد اقتنص الحركة، حالة الجمال القصوى، لكنه سلط عليها الدماروالخراب، كيف تتحول حالة الجمال القصوى إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

النقيض! فتنبعث على قماش لوحاته أبخرة متصاعدة من جراء التحليل والعطن، كما لو أنها خزينة خيالية تحوى مسوخاً ممزقة، ساخطة غضبى رافلة فى العفن؟! إن قاضم أنابيب الألوان هذا، يتحرق شوقاً إلى القسمات الإنسانية، ويُعلّب القلق والاضطراب، ويذعن لأزمة ربو لازمته باستمرار، فكان يتألم.. ويتألم، حتى أضحى الألم بطبيعة الأحوال أسلوباً. إن الأشكال تتضوع بالزخم، بينما يحاول جاهداً حمايتها عبثا من الفساد والتحلل الأخلاقى. وكم من مرة تقاوم، وتتجلد بتحرش استفزازى، وهى مثبتة على قواعد صناعية عصرية، إنه شىء من التباهى، والدفاع العقائدى ضد الموت، قرابين باعثة على السخرية، لاحتفال دورى مكرس للفناء والإبادة!

مزج **بيكون** أحاسيسه الداخلية بتصوراته الخاصة، ناثراً الامه على كائنات جسدت العزلة والاستعارات الحياتية المعاصرة فى مشاهد مرئية، وعندما نسترجع اللوحات التى رسمها لأصدقائه لا نجد. أنفسنا فى مواجهة مع شخصيات مطابقة للأصل، ولكن تواجهنا لوحات جسدت عواطف متضادة، كأنها تحية وداع أخيرة لكل كيان بشرى، إنها حكايات وتواريخ تتم مع معالجتها داخليا بين أربع حوائط لغرفة بدون نوافذ، عرفه قابعة فى غياهب النفس معزولة. إن كل لوحة تتضمن حالة عزل محقق، كما أنها (أى اللوحة) تم عزلها هى الأخرى بدقة، فإطارات ذهبية، وزجاج واقٍ، وقياسات متماثلة دائما. الكل يتنافس ويتزاحم لإبداع الاستحواذ، بتكرار رهبة الاحتجاز، والخوف من الأماكن المغلقة فى هذا الزمان. داخل هذه الحدود جعل **بيكون** من بابواته ومن أصدقائه أحياء، حتى هو ذاته يقع فى مجال الحلم، وتأتى الألوان مصبوغة بالمجال المغناطيسى للحلم، وينسحب ذلك على الرؤية الجانبية للغرفة المغلقة، والتى تشد أطرافها بخيوط هندسية مندفعة من الزوايا والأركان، ذلك لأن «التاريخ لا يتكلم بأقوى من الألوان».

ليس للوحدة شكل، وليس لها لون، وليست صافية رائقة. العيون مغلقة حصينة ومنيعة، والجسد مجبر ومرغم ليستقر فى وصفية عارية، ملتصق دائما فى نقطة تحركه المحورية، ودائما مايجعله معوقاً عَقد حركته شللٌ مفاجئ، رعبٌ عاصف بدد إرادته، فينكمش ويتداخل ويصير محبوساً فى حيز الجسد، بل يسعى أكثر إلى تقليل حجم جسده إذ يتداخل أكثر. إنه تصور متداخل بين المغالطات والخلط ومع ذلك فأمام كل لوحة، يدرك انفعالاً جديدا وإحساساً جديداً، عنفٌ مختلف وقسوة وبطش من نوع آخر. كان اهتمام **بيكون** منصباً على الجسد الإنسانى، من هنا كان يريد أن يلتقط القوة ويفويها ويوحدها فى حالة من الكثافة المبهمة فتصير صورة متخيلة لتعبر عن حقائق تعيش فى قاع الشعور الخفىّ، لهذا كان **بيكون** دائما متعادلاً مع نفسه.

لقد أبدع **بيكون** فنا ذا خاصة نقدية ضاغطة متوترة مقلقة، فنا غير توضيحى، لا يشرح ولا يحكى، لا يناجى ولا يوثق، فقد قام التصوير وحده بمهمة «التحدث بقوة». **فبيكون** يهمه فوق كل اعتبار التدليل على «حدث واع مثقف، فى لحظة مشحونة ومثقلة، من أجل حياة ممكنة، ومحتملة» وبتعبير آخر يقول: **«اسعى لتصوير الصرخة بكل طاقاتى لتصبح أكثر تعبيراً من الرعب»**. صار ممكناً تصوير الصرخة، الأمر الذى به يمكن من تسجيل الرعب واستدعائه، بينما كان بعيد المنال، نائيا فى أعماق الروح. لقد هيمنت على **بيكون** إرادة تهدف إلى إصابة الحقيقة، شىء جد مختلف عن طلب المعرفة وفقاً للتراث الثقافى الكلاسيكى. فالحقيقة تحملنا عادة إلى العثرات والمزالق والفضائح، وإلى مذاق الحكمة كذلك، وهذا ما كان يعرفه **بيكون** بدقة، فالإنسان فى عمق غرائزه، فى ذات جسده، فى لحمه، يفتش عن الفضائح، ينقب عنها كعمليات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البحث عن الحقيقة، تقول ناديا فوسيني أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة روما، فى كتابها القيم: (ب ، ب ، بيكيت وبيكون) إنها فى دراسة قديمة عن الفنان: «قمتُ ببحث لتحليل اعماله الفنية، وتوصلت إلى أن بيكون حقق تجلياته من وضعية ذاتية قاصداً الحقيقة، وفى هذا السياق يبرز دائما كفنان وشاهد، ولم يكن العكس ابداً، فلم يدل بشهادته من موقع القاضى، فضلا عن انه ظل الشبيه الأعظم لصمويل بيكيت، القائل بأن الإمكانية الوحيدة لتجديد الصيرورة والائتلاف معها، هى فى أن نتمكن من أن نفتح العيون على الدمار الراهن، ذاك الذى لا يمكن فهمه. فهل هنالك ضرورة تدعوا إلى عدم السؤال وعدم سبر اعماق الحقيقة؟».

وتواصل ناديا فوسينى حديثها «لم تكن لدى بيكون نظرة دفاعية تجاه العالم، بالعكس كان له صوت ذو نغم فردى وبشكل مطلق كلوثته العقلية. وإذا كان لزاماً علىّ أن أحدد تلك النغمة فيجب على أن أشير إلى قضية الاستقامة والسقوط، فسقوط الفكر عند بيكون ناطق بصدًى ودوىً الصرامة، نهباً لذكاء قاطع وحاد، انعزالى منفرد، مؤلم وطاغ، ولكنه ممتلئ بالإنسانية والمشاعر».

وإذ يقول فرنسيس بيكون إن «الفن العظيم يحملك على التاثر بحالة إنسانية» شرع فى النزع حجب الخداع والتضليل والتدليس، بل والذنوب المستعصية على الغفران، حاداً كسن القلم، شائكاً وواخزاً، مقنعا أن الراحة مجرد سراب خادع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خليل عودة*

الدلالة والمضمون فى «نشيد البحر»

عندما يواجه الشاعر واقعَهُ، فهو يحاول من خلال هذه المواجهة أن يقاومَهُ ويتغلّب عليه، بخاصة عندما يكون هذا الواقع صعبا، كما هو الحال بالنسبة للشاعر **عبد الناصر صالح**، الذى يحاول جاهداً أن يُعيد الحياة إلى الخراب الذى تحمله غربان الداخل والخارج، وهى تحلق صباح مساء فوق رأسه، فلا يجد أمامه إلا هذا البحر، يقدّم له نشيده، ويستعيد مع أمواجه المتلاحقة شريط ذكرياته عبر رحلة معاناة طويلة، فالبحر يجدّد فى نفسه الأمل، ويعيد أسطورة البعث والتجدّد الذاتى، وهو من الرموز المستقرّة فى أعماق الشاعر، ربّما لأنه يعيش معه ذكريات حيفا ويافا:

«يساورك العشقُ ـ منذُ الطفولةِ ـ للبحر»

وهو يشعر بملكيته، ويستمدّ منه قوّة إرادته، وسرّ بقائه، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ البحر مادةً فنيةً رئيسية فى أعمال **عبد الناصر صالح** الشعرية، وإذا كان البحر قد جاء عبر إرهاصات عامة فى مواقف شعرية سابقة، فقد جاء هنا بشكل أكثر خصوصيّة وعمقاً، فالنشيد الذى يقدّمه هو نشيد البحر، والقصيدة مطولةٌ شعرية، مما يعنى أنّ الشاعر وجد فى هذا الموضوع مجالاً يمدّ فيه نَفَسه، ويسترسل بشكل يسمح له أن يعطى كل ما فى عالمه الداخلى من تصورات فنيّة حول البحر، ويُعيد الصلةَ بينهما، لا من خلال كلمات عامة يرددها، وإنما من خلال مطوّلة تمتد حبالها بين قلب الشاعر وأمواج البحر، وقد جعلَنا الشاعر نعايش هذه التجربة بكل أبعادها عبر قصة الرحيل الأولى والثانية بما تحمل من ذكريات وأحداث، هى امتداد الرحلة وزمنُ التجرّبة.

* كاتب هذه السطور ـ الدكتور خليل عودة ـ فلسطينى يعمل أستاذًا بدائرة اللغة العربية بجامعة النجاح الوطنية بنابلس ـ فلسطين.

١ ـ نشيد البحر (دلالة ومضمون)

يبدأ الشاعر حديثه عن البحر مباشرة (هو البحر) بما تحمل هذه الإشارة من دلالات نفسية، وأحاسيس عميقة بعلاقة البحر مع الفلسطيني، فهو (بوابة الخروج) أمام النوارس والبواخر التي تتزين برموز لم يكشف الشاعر عن مضمونها، ولكنها تحمل في طيّاتها أبعاد قصة الرحيل بالنسبة للفلسطيني، وهو لا يجد سوى بوابة البحر التي كانت مَخْرَجا أمامه في مراحل شتاته التي بدأ في يافا وحيفا، وتواصلتْ في بيروت «**آخر ما تستطيع الوصول إليه عيونُ الغزاة**».

والشاعرُ ينظر إلى البحر كطرف إيجابي في صراعه مع قوى الشر، وقد عبّر عن ذلك بشكل يعكس هذا الإحساسِ في نفسه، فهو يحتضن الخارجين من بيروت، فيرى في ذلك علاقة تَوَحّد وتواصلٍ بينهما، ولعلها علاقة تَفرّد، فالفارس يخوض عُباب البحر وحدَهْ، ويواجه المستقبل المجهول وحدهُ، ويتحدى الخطر وحدَهُ، ولا يجد إلاّ البحر يتواصل معه، ويستمدّ منه سرّ بقائه، وأسباب قوته :

«يا ايّها المتُرجلُ في البحر وحدكَ

انتَ امتدادُ المكانِ اشتدادُ الزّمانِ

انشطارُ البراعم في شجرٍ لا يموت»

والبحر لا يُشكّل فاصلاً زمانياً أو مكانياً في منظور الشاعر الفنيّ، وإنما هو حلقة وصل بين الخارجين إليه، والناظرين من حوله، ومعه تتوحّد الفكرة ليزول التناقض القائم بين الشيء وضدّه، فالبحر يُبْعد، وهو نفسه الذي يُقَرّب، والموت الذي كان في بيروت تصاحبه عملية بعث يتطلع إليها الشاعر عبر هذه الدوّامات التي تصيبه بالدُّوار، ولكنّها لا تفقده توازنَهُ:

«ـ أيُبعدك البحرُ عنّي؟

ـ يُقرّبني البحرُ منك

وتقتربُ الأغنيةُ. تموتُ لاجلي؟

ـ ساحيا لاجلك»

والشاعر لا يريد ان يحمّل الفلسطيني في خروجه مزيداً من المعاناة، وإنما يحاول أن يخفّف عن كاهله عبءَ الخروج، وتعبَ الرحيل، ويمسح عن جبينه عَرَقَ المعاناة التي أسلمته إلى واقع صعب، فهو يتحمّل عبء القضية، ومع ذلك يخرج من حيث طلب منه أن يكون، وهي مداخلةٌ صعبة في منظور الشاعر، ولكنها تُسلِمُهُ إلى إدراكِ حقيقة الموقف الصعب الذي يواجهه الفلسطيني بعد الخروج:

«ماذا تقول لمن عانقوكَ طويلاً

لتقطع بالسيفِ راسَ الوَثَن

وماذا تقول لمن سلّموك زمام القضيّةِ

اعطوكَ مفتاحَ هذا الوَطن

ادِر وجهكَ الآن، لا ترتبك يا صديقي،

فانتَ ستدفع كالآخرين الثّمَن»

ويضيق الأمر بالشاعر عندما يتصوّر الفلسطيني خارجاً عبر بوابة البحر الفسيح إلى واقع ضيّق، يفرض عليه أن يكون أسيرَ أنظمة وقوانين تُسلبُهُ إرادتَهُ، وتجرّدُهُ من معانيَ القوة التي استمدّها عبر رحلته، فتتحول لغةُ الشعر بين يديه إلى كلمات مباشرة، تصل به إلى درجة من الاندفاع خلف إحساس غاضب يفقده توازنه الشعري، ويميل به إلى توجيه نصائحه، ووضع كلماته في قوالبها الثابتة، التي تطرح الفكرة بشكل مباشر أمام القارئ:

«فلا تقتربْ من قصورهمُ يا صديقي

ولا تقتربْ من عروشهمُ أبداً

كلّها مزبلة وكلّهم قتَلَةْ»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى كل الأحوال تسيطر فكرة التوّحد على خيال الشاعر، فهو لا ينظر إلى البحر بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، وقد استطاع أن يوظفها من أجل خدمة المعنى، فهو يتحدث عن الأرض بما تحوى من جبالٍ وأشجار وصخور وشوارع ومدن، والبحر وما يتصل به من أمواج وشواطىء وصَدَف، والسماء وما يتصل بها من نجوم وكواكب وشمس ومطر ورياح، ولكنه لم يتحدث عن هذه العناصر حديثاً يعكس تأملات شاعر رومانسىّ حالم يَرصُدُ عناصر الجمال فى الكون من حوله، وإنما يتحدث عنها باعتبارها عناصر يريد أن يتفاعل معها وأن يوظفها إلى جانبه فى إطار صراعه من أجل البقاء، وهو على وعى كامل بأبعاد التجربة التى يعايشها:

«كل البلاد بلادك

ثبّت خطاك على الرملِ

اطلقْ عذابك برًا وبحراً وجواً»

وهذه العناصر تشكل محاور فى صراع الشاعر، ولكنها محاور إيجابية، يوظفها فى مواجهته الصعبة مع العدو الذى يبعده عن الأرض والوطن، ويدفع به إلى أحضان البحر، ليعود من جديد يتوحد مع المحبوبة.

«أحبُ البلادَ التحامَ النّجومِ الشواطىء

والقمحَ... واللأجئين

تعودت ان يقتلونى... ولكن،

تعودتُ ان التقى بالحبيبة»

وفكرة التوحد تعنى التواصل والاستمرارية، فالشاعر لا يريد أن يفقد ذاته وإنما يجدد هذه الذات مع العناصر الكونية التى يتفاعل معها فى عمل مشترك يدفع به إلى تمثل أوسع وأشمل لعناصر الصراع التى يواجهها، وتبدو معادلة الصراع واضحة فى رؤية الشاعر، فهو يقف بين العدو والأنظمة من جهة والبحر وعناصر الطبيعة من جهة أخرى. وإذا كان الشاعر غير قادر على التفاعل مع الطرف الأول الذى يدفع به إلى حيث يعتقد انه الموت، فإن الشاعر يحاول أن يوظف الطرف الثانى لصالحه، ويتفاعل معه فى عملية توحّد نفسىّ ومن هنا جاءت هذه المطولة التى يتغنى من خلالها بالبحر الذى يمثل مرحلة جديدة بعد خروج الفلسطينى من بيروت، ليست مرحلة موت، وإنما مرحلة بعث وميلاد:

«ستبتدىءُ المرحله

وتنهض من تحتِ انقاضِ بيروت»

فما هى هذه المرحلة؟ وماذا بعد الخروج؟ لقد كانت عملية التوحد بين الفلسطينى والبحر، مصدر إيحاء للشاعر فى تمثّل رؤية واضحة، هى مرحلة أخرى من مراحل صراع الفلسطينى، إنه يتصور طريق الخلاص من المجهول الذى ينتظره، والقلق الذى يسيطر عليه، فى عمل جديد هو (الانتفاضة)، وبذلك يكشف الشاعر عن مضمون الرمز الذى حاول التستر خلفه فى موضوع البحر:

«افتَحُ قلبىَ للموج فى البحر

يُصبحُ قلبى شراعاً لسارية الانتفاضة»

وهنا يعود الشاعر إلى رصد الفكرة بشكل مباشر تحت إحساس الفرح الذى سيطر عليه مع هذا المخرج الذى يتراءى أمامه، بعد حالة اليأس التى أصابته، وجاء تعبيره منسجماً مع إحساسه الداخلى؛ إذ تحدث عن الانتفاضة من خلال علاقة ذاتية توحد بينهما، فهو يتمثل الانتفاضة مركباً يحمله إلى شاطىء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأمان، ويجعل قلبه سارية لهذا المركب الذى يتعلق به، ويضع كل أماله عليه.

وقد جعلته هذه الرؤية يتحدث عن الانتفاضة بانفعال مباشر، فهى النور، وهى البداية، وهى الرغبة القادمة، وهى الفرحة العارمة:

«هى الانتفاضة نورُ الهدايةِ

نارُ البدايةِ، قافلة الرّغبةِ القادمَةْ

هى الانتفاضة فرحتنا العارمة»

فالبحر (هو والانتفاضة (هى) وكلاهما مَخْرج من واقع حرج، والشاعر يربط بين الاثنين، ويحاول أن يصور الخروج من بيروت على أنه بعث جديد لمولود جديد، وليس خروجاً من المأزق إلى الهاوية:

«ماذا يُحدّثكَ البحر يا صاحبى؟

وماذا يقول لكَ الصّدَف المُتناثِرُ؟

هذا أنينُ المخاض»

وقد جاء حديثه عن البحر والانتفاضة بشكل يعكس مواجهة صادقة مع واقع صعب، وهو يرفض فكرة الهروب أو التستر ويفضل المواجهة المباشرة، من هنا جاء خطابه (هو البحر) فى حالة المخاض الصعب، (وهى الانتفاضة) فى حالة الميلاد والبعث. ومع فكرة الميلاد ونضوج المولود فى عمل حقيقى خرج الشاعر من حالة الرضى مع نفسه، إلى مشاركة أوسع يتوحد من خلالها مع عناصر الطبيعة، التى هى طرف إيجابى يشاركه أحزانه وأفراحه، فقد احتضنه البحر وهو فى حالة مخاض صعب، والآن يقدم له بشرى انتصاره، وفرحة مولوده:

«فابتهلى يا رمال الشطوطِ

ويا زهراتِ المُروجِ، ويا مدناً حالمة

هى الانتفاضة نورُ الهدايةِ»

والمحور الثالث الذى تدور حوله القصيدة هو الفلسطينى الضائع فى عواصم الغربة، وقد حاول الشاعر رسم صورة معاناته من ناحية، وإظهار إشفاقه عليه من ناحية أخرى، ثم التوحد معه فى أحزانه، وقد سعى جاهداً من أجل تخفيف العبء عن كاهله، ورفع شأنه ومواساته، ولكنه لم يلجأ إلى أسلوب الخيال ورفض الواقع، وإنما وضعه مباشرة أمام واقعه الصعب:

«تدخل فى مدن لم تَزُرها، شوارِعها مُقْفَلَةْ

وصحراؤها قاحِلَةْ

ولا شىءَ فيها سوى السجنِ والمِقصَلَةْ»

ويواجه الفلسطينى الخطر الذى يتهدده، والحيرة التى تستبد به فى كل مكان، فلا يستقر به المقام فى عاصمة حتى يغادرها إلى أخرى، وفى رحلاته يواجه ألوانا من المعاناة التى عبر عنها بشكل يضع القارئ فى التجربة ذاتها التى يعايشها الفلسطينى غريبا عن وطنه، فنحن لا نتمثل الصورة، وإنما نعايشها من خلال الكلمات التى تحذر وتشد الانتباه:

«تَلَفّتْ حولكَ،

من اين ياتونَ

من اينَ؟

من شارع لا تراهُ،

وزاويةٍ ليس فيها سواكَ

ومن طلقة عاجلةْ

تَلَفّتْ حولكَ»

ويحاول الشاعر - مع كل ما سبق - أن يرفع من شأن الفلسطينى، ويأخذ بيده، ويخاطبه بشكل يوحى بعظمته، ويصور المعاناة على أنها مرحلة اختبار، والخروج على أنه بعث وميلاد، فالشخصية الفلسطينية ظلت كما هى فى مخيلته، لم تضعف ولم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتناقص، وإذا كان التاريخ قد تحدث عن قصة خروج بنى إسرائيل إلى البحر ثم إلي التيه، فإن الشاعر - فيما أظن - قد تمثل قصة الخروج تلك، واستوحى بعض عناصرها التراثية فى نشيد البحر الذي وضعه، وحاول من خلاله أن يقدم الفلسطيني علي أنه (أبىّ، نبىّ، تقىّ، نقىّ). وتكون دعواه الأخيرة دعوة سلام يتمناها للفلسطيني الذي يتوحد معه، وكأنما استعذب الفكرة فراح يكررها فى إيقاع نغمى متواصل، يعطى النشيد طابعا موسيقيا خاصاً:

«سلامٌ عليك وانت تموتُ

سلامٌ عليك وانت تُقاتِلْ

سلامٌ عليك وانتَ تُغادر»

٢ - نشيد البحر (دراسة فنية)

١ - الظاهرة التموزية :

يحمل البحر فى هذا النشيد معانى البعث والتجرد، وهى فكرة لازمت النص، وسيطرت على فكر الشاعر وخياله فى هذا العمل - بشكل خاص - فالعلاقة التى يرسمها الشاعر للفلسطينى مع البحر ليست علاقة متعة أو مجرد نزهة، وإنما هى علاقة تذهب إلى تأصيل فكرة حاول الشاعر تأكيدها، ولا أظن أن حديثه عن البحر يعنى مجرد حديث عن طريق يسلكه الفلسطينى الخارج من بيروت إلى مكان آخر، وإنما يحمل البحر المعانى ذاتها التى يريد الشاعر تأكيدها؛ ففى أمواجه التى تتكسر، تشكيل لأمواج أخرى تتجدد وتتواصل، ومياه البحر تتجدد هى الأخرى، فالذى يتبخر مع الشمس، تأتى به الغيوم. والفلسطينى صورة للبحر، ومن هنا جاء الرمز الذى الح عليه الشاعر، وحاول من خلاله أن يتخذ من البحر علاقة مع الفكرة التموزية القائمة فى هذا العمل.

وقد جاءت كلمات الشاعر وصوره الشعرية تعبيراً عن هذا المفهوم. «أنت امتداد النخيل، امتداد المكان، انشطار البراعم فى شجر لا يموت، لن أتوقف حين أموت، ينبت فى الأرض عشب الحياة الجديدة، تنشطر الأرض، تخرج منها الفصول - الجذور - النهار - الأجنة».

وفى إطار هذه الفكرة تأتى الانتفاضة مرحلة جديدة فى حياة الفلسطينى، وهى تمثل بعثاً جديداً، بعد رحلة خروج صعبة كان يظن أنها بداية النهاية، وقد جاءت عملية البعث من أعماق المأساة التى عصفت بالفلسطينى، وبدأت المرحلة الجديدة من تحت أنقاض بيروت.

وقد دفعت هذه الفكرة بالشاعر إلى التفاؤل والأمل، فهو لا يفقد هذه الرؤية - على الرغم من ظهور بعض العبارات التى تصور مواقف حرجة عبر عنها فى أكثر من مرة - ومع ذلك كان يخرج من هذه المواقف بروح جديدة تعكس تمسكه بالأمل القائم مع عملية البعث الجديد التى يؤمن بها، وقد لازمتهُ هذه الفكرة بشكل واضح فى نهاية القصيدة، فكأنه زاوج بذلك بين نمو القصيدة فنياً فى خط تصاعدى، وتسلسل الفكرة التى يقدّمها. أو كأن هذا النشيد تصوير لحياة الفلسطينى فى رحلة عذابه وبقائه، فهو ينقلنا من الخروج من بيروت، والرحيل عنها إلى أمل فى حياة جديدة، وبعث جديد، وهو فى حقيقته تصوير لفكرة البعث والتجدد التى يؤمن بها الشاعر، ويراها فى هذا الموقف الصعب، وقد عبر عن ذلك بشكل واضح من مثل قوله: «هو الصبح منغرس فى البشائر - استجابت لى الأرض - ستثمر فيك البساتين - يبزغ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الليل فجر ـ اغنية الفرح ـ بشرى الغيوم ـ زواج الينابيع ـ عرس الفراشات ـ رقص الصبايا...».

ب ـ المستوى الدلالى للألفاظ:

يعتمد الشاعر فى قصيدته ألفاظاً تتصل بالموضوع الذى يتحدث عنه، وقد استطاع أن يوظف هذه الكلمات بشكل أكثر إيحاء، فهو عندما يتحدث عن البحر لا يقدمه بمعزل عن عناصر الطبيعة الأخرى، فمع البحر تأتى السماء والأرض، وقد عكست ألفاظ القصيدة هذه العناصر بشكل يوحى بعلاقته معها وموقفه منها، وقد تفاعلت اللغة مع إحساس الشاعر الإيجابى بهذه العناصر، فجاءت بشكل لافت للنظر. فهو عندما يتحدث عن البحر، يستغل أكبر قدر ممكن من الألفاظ التى تتصل بهذا الموضوع الذى يشكل محور قصيدته مثل: «الملح ـ النوارس ـ الباخرات ـ الألوية ـ البحيرات ـ الأودية ـ البيارق ـ الأمواج ـ الربان ـ الصدف». وفى حديثه عن السماء، نجد ألفاظاً مثل النخيل ـ الصحراء ـ الشجر ـ الرمال ـ القمم الجبلية ـ الزهور ـ العصافير.

فهذه الألفاظ تظهر تفاعل الشاعر مع هذه العناصر، التى تمثل رموزاً إيجابية فى منظوره الفنى، وهو لذلك يجد راحة نفسية معها، فهو يكررها بشكل عفوى، يظهر علاقته بها، مقارنة مع عناصر سلبية تقف ضده، ويحاول تجنبها على المستويين اللغوى والمعنوى.

وعندما يتصور الشاعر معاناة الفلسطينى فى خروجه من بيروت، تشتد حيرته وتسيطر عليه مشاعر الخوف من المجهول، والقلق على مصيره، فتأتى كلماته صورة من هذه المعاناة، وهذا الإحساس، على نحو ما نجده فى قوله:

يحاصرك الليل ـ يحاصرك الموت
ـ تحاصرك الريح ـ شوارع مقفلة ـ صحراء قاحلة ـ السجن ـ المقصلة ـ تلفت حولك. وتأتى علامات الاستفهام ـ بعد ذلك ـ بشكل يعكس جو الحيرة القائم فى نفسه، وهى تتردد كيثرا فى المواقف التى تكون الرؤية فيها غير واضحة، أو أن يكون الشاعر نفسه غير قادر على تمثل مرحلة جديدة فى حياته، يقول:

«إلى اينَ تمضى؟
واينَ تكونُ البداية؟
اينَ تكون النهاية؟»

ويقول:

«أترحل من وطنٍ انتَ فيهِ؟
اترحل من نفسك الصامدة؟
اترحلَ منى؟»

وفى هذا الإطار يتحدث الشاعر عن علاقة الفلسطينى مع الواقع المجهول الذى ينتظره بعد خروجه من بيروت، وهو واقع صعب يتمثله من خلال علاقة الفلسطينى مع أطراف سلبية ترفض قبوله وتتصدى له. وقد عبر عن ذلك من خلال ألفاظ تعكس هذا الواقع، على نحو ما يقول: طعنتك القبائل ـ أوقعوك ـ فخ التخاذل ـ التسويات ـ الردة العربية ـ قتلوك ـ صلبوك ـ سجنوك.

وعندما يتصور الشاعر مخرجاً من واقعه الصعب، تطمئن نفسه، وتأتى كلماته وفق هذا الإحساس الذى يعكس جو الفرح عنده، وقد تمثل ذلك بشكل واضح فى حديثه عن الانتفاضة، التى تمثل فيها حلاً للمشاكل التي تواجهه، وأملاً فى الخلاص من معاناته، وقد عبرت كلماته التى صاحبت هذا الموقف عن تغير نفسيته، وتفاعلها مع الواقع الجديد الذى يتمثله، على نحو ما نجده فى قوله: ابتهلى ـ زهرات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المروج ـ نور الهداية ـ نار البداية ـ فرحتنا العارمة ـ سينحل لغزك ـ تنفك عقدتك ـ ستبتدىء المرحلة.

وعندما يوجه الشاعر حديثه إلى الفلسطيني الخارج من بيروت، يحاول أن يخفف عن كاهله عبء الخروج، وهو لذلك يستخدم عبارات التشجيع وكلمات الثناء مثل: «أنت امتداد النخيل ـ أنت فارسها ـ أنت عيون البلاد ـ أنت الأبيّ ـ النبيّ ـ النقيّ ـ الهُمام ـ الحُسام ـ تعاليْت ـ أيها السندباد ـ سلامٌ عليك ـ سلام لعينيك. ثم هو يحاول أن يقترب أكثر من الفلسطيني، فيتجاوز في لغته ألفاظ الثناء والتشجيع والتمجيد، إلى ألفاظ تتسم بالملاطفة على نحو ما نجد في قوله: يا صديقي ـ يا صاحبي ـ يا حبيب التراب. وفي إطار هذه التناقضات القائمة في نفس الشاعر وواقعه، بين عناصر إيجابية يتفاعل معها، وعناصر سلبية تطرده، ولا تستجيب لرغباته، تظهر المقابلات بشكل واضح في ألفاظه التي يستخدمها، وهو بذلك يمثل ـ من خلال اللغة ـ التناقض القائم في واقعه، على نحو ما نجد في قوله: السلم والحرب ـ الجدب والخصب ـ الممكن والمستحيل ـ البعيد والقريب ـ السجين والطليق ـ القتيل والقاتل.

وإذا كانت ألفاظ الشاعر قد عبرت ـ بشكل واضح ـ عن إحساسه بالواقع وتفاعلت ـ فنياً ـ مع الفكرة التي يطرحها، فإن بعض ألفاظه لم تكن على المستوى الفني نفسه، من حيث مستواها ودلالتها الشعرية. فهو يستخدم ألفاظا جامدة مثل: رغم ـ سوى ـ كلها ـ كلهم ـ لا شيء. وهي ألفاظ غير شعرية، كررها دون أن يكون لها دور خاص في الأداء الفني، وتظهر في المطولة مجموعة من أفعال الأمر والنهي، فهو يوجه حديثه إلى الفلسطيني بقوله: اقترب ـ اثبت ـ اقرأ ـ اقتحم ـ اشهر سلاحك ـ أدرْ وجهك ـ صوب رصاصك. ثم يقول: لا تقترب من قصورهم ـ من عروشهم ـ فلا تبتسم لضباب السلام ـ لا يخدعنك طيف السلام ـ لا تخدعنك دعوتهم للجهاد ـ لا ترتبك. وكان يمكن للشاعر أن يخفف من هذه الأفعال حتى يبتعد عن أسلوب التوجيه المباشر، أو النصح والإرشاد. وأعتقد أن سبب ذلك يعود إلى اعتماد الشاعر أسلوب المطولة لأول مرة ـ ربما ـ في أعماله الشعرية، فقد ظهرت في هذا العمل ـ إلى جانب ما سبق ـ بعض الهنات التي لا تعود إلى ضعف المستوى الفني للشاعر، وإنما إلى أسلوب التطويل، فهو يكرر في بعض الأحيان، ويلجأ إلى الأسلوب المباشر في أحيان أخرى.

جـ ـ التصوير الفني:

اعتمد الشاعر الصورة في داخل القصيدة أساساً فنياً لتقديم الأفكار، فكان لها حضورها الواضح منذ مطلع النشيد حتى نهايته، وجاءت الصورة منسجمة مع إحساس الشاعر بفكرة التوحد. فهو ينظر إلى الطبيعة على أنها عناصر حية يمكن أن يتفاعل معها، وأن يحاورها، ويبادلها المشاعر والأحاسيس، فكثر التشخيص في القصيدة، وهو يؤكد من خلال هذا التصوير علاقته الإيجابية مع هذه العناصر التي يتمثلها في هذه الصور، فالربيع أمامه إنسان يصوغ الأخاديد، ويهدهد الجذور الدفينة، ويرسم شجرا، والسماء تتسربل بالنجوم، وترسل أعينها، وترفع أحلامها، والشجر لا يموت، والأرض تمنح مفتاحها، وتستجيب وتكتب، والليل

يحاصر، والموت يحاصر، والريح تحاصر، والحياة تزدهي بثياب القدر، والبحر يحدّث ويكتب، والصدف يقول، والينابيع تتزوج، والرمال تلبس عباءتها وتبتهل، والرمال تمنح الطهارة، والنهار يتأخر، والليالي تزورّ وتشرب، والرياح لها انفعالاتها، والموت يشهق، وبيروت شاحبة، والزهور تقاوم، والمدائن تحكي .. إلى غير ذلك من الصور الاستعارية التي يشخص فيها مظاهر الطبيعة، ويكسبها إنسانية الإنسان، وهي تعكس اعتماد الشاعر على التصوير الفني أساسا للتعبير عن أفكاره ومشاعره، وقد جاءت الصور بشكل يعكس علاقته بهذه العناصر. ويؤكد فكرة التوحد التي ألح عليها من خلال واقع ملموس، ينقل عناصر الطبيعة الجامدة إلى مستوى الأحياء، فظاهرة التشخيص التي نلاحظها بشكل واضح في كل أجزاء القصيدة ظاهرة فنية لم يعمد إليها الشاعر ولكنها جاءت ـ فيما اعتقد ـ بشكل عفوي انسجاما مع إحساسه بالمواقف المتناقضة من حوله، فهو يتمثل طرفاً إيجابيا يتحول من جموده المادي إلى عالمه الإنساني، الذي يشاركه في مواقفه الإيجابية، وطرفا يتحول من عالمه الإنساني إلى عالم آخر ينفر منه الشاعر، ولا يقيم معه صلات التوحد.

ومع الاستعارة يأتي التشبيه مقوماً آخر من مقومات الصورة في قصيدته، ولكنه لا يعتمد عليه في تقديم أفكاره علي نحو ما كان الأمر بالنسبة للاستعارة، ربما لأنه لا يريد أن ينتقل بالقصيدة إلى إقامة علاقات بين أشياء لا يكون هو طرفا فيها. فالتشبيه يقيم علاقات بين أشياء، ولكنه لا يوحد بينها، وقد جاءت الصور التشبيهية عنده في أمور لا تتصل به، من مثل قوله: أنت امتداد النخيل، أنّت عيون البلاد ـ قلبك بوصلة للسفر ـ وجهك مفتاح هذه الحياة ـ الصبايا قنابل ـ الأرض خضراء مثل الدوالي ـ مثل عيون الجليل ـ سماؤك زرقاء مثل البحار ـ مثل عيني حبيبتك.

ومع الاستعارة والتشبية تأتي الكناية من ألوان التصوير الفني عنده فقد اعتمد عليها في تقديم بعض أفكاره، فكنى بالحبيبة عن الوطن «تعودت أن التقي بالحبيبة» وكنى عن معاناة الفلسطيني بتأخر النهار عن وقته. واستغل المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة لتصوير الصراع القائم بين العناصر الإيجابية التي يتفاعل معها، والسلبية التي يرفضها، ويتصدى لها، وقد تمثل ذلك بشكل واضح في صورة العيون التي ترصد، واليد العربية التي تقتل، و«صبرا» التي ترد سيوف الغزاة، والجنوب الذي يقاوم، والبنادق التي تطارد، والنفس التي تصمد.

وهي صور ـ في مجملها ـ تعكس مخيلة واسعة لدى الشاعر استطاع أن يستغلها بشكل إيجابي في هذا النشيد، وأن يناغم بينها وبين إحساسه من جانب، والموضوع الذي يتحدث عنه من جانب آخر، وبذلك اكتسبت القصيدة إيحاءات فنية خاصة لعبت الصورة فيها دوراً بارزاً، مما يجعلنا ندرك الجهد الذي بذله الشاعر في هذه المطولة، والسمات الفنية المميزة لها، مقارنة بأعمال أخرى له لم توظف فيها الصورة على هذا المستوى الذي نلاحظه في هذا العمل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم القصاص
أناشيد الوطن

صلاح أبو نار

صورة شخصية ١٩٧٩

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نكسة ١٩٦٧ رسمت سنة ١٤٧٦

ولد الفنان عبدالمنعم القصاص عام ١٩٢٦، وفى عام ١٩٥٣ تخرج من كلية الفنون الجميلة. وقبل تخرجه بدأ العمل فى الصحافة كمخرج فنى ورسام، وتنقل بين صحف عديدة حتى استقر فى الأهرام. وأقام الفنان معارض خاصة كثيرة، بين القاهرة والإسكندرية وبيروت وتونس وعدن، ومنذ ١٩٥٦ وهو يشارك فى المعارض المصرية الجماعية.

ذلك هو الجانب العام من سيرة الفنان، وإذا أردنا أن نضع أيدينا على ما يميزه فسوف يكون مدخلنا إلى ذلك تاريخين: ١٩٧٣ و١٩٨٢. العام الأول هو عام العدوان الثلاثى. فى تلك الفترة كان القصاص فى بور سعيد المحتلة، يشارك فى المقاومة الشعبية ويسهم فى إصدار جريدة «المقاومة». والتاريخ الثانى هو عام اجتياح القوات الإسرائيلية للبنان وحصار بيروت والمقاومة الوطنية البطولية. وفى تلك الفترة كان القصاص فى قلب بيروت، يشارك فى المقاومة الشعبية ويسهم فى إصدار جريدة «المعركة». وتمثل الواقعتان مدخلنا لتمايزه كفنان، وهو نفس ما يميز إتجاهًا كاملاً فى الفن التشكيلى المصرى، يضم بين صفوفه على سبيل المثال: إنجى أفلاطون وحامد عويس وحامد عبدالله ومحمد هجرس وحسن فؤاد ومحمد حجى.

١ ـ ترانيم للعمل : ١٩٦٣

فى الستينيات كان الفنان يعمل فى مؤسسة الأهرام، وفى عام ١٩٦٣ أنجز مجموعة لوحات من أهم أعماله، صور فيها عمال الطباعة فى عملهم اليومى، ويمثلها هنا عملان: «أمام المكبس»، «إلى المكبس».

تفصح تلك اللوحات عن عاطفة جياشة، فيها حب دافق للبشر وصلة حميمة بهم. أغنية محملة بالشجن والحزن الشفيف، تتغنى بالعمال فى عملهم الليلى الطويل. وترانيم محملة بالقداسة تشدو للعمل خالق الحياة: يسيطر على تكوينها بُعدان أساسيان: البُعد الأول بطبيعة العلاقة بين المكونات الأساسية للوحة. ليس فى هذه اللوحات بشر وآلات ومكان فقط، بل فيها أساساً علاقة وحدة عضوية بين البشر والآلات والمكان. ليست رابطة التجاور المكانى والاعتماد الوظيفى، بل شىء أعمق من ذلك بمراحل. نوع من الترابط والتآلف والتمازج، يجمع بين البشر والآلات والمكان، فيتحول كل منهم إلى امتداد للآخر. هذه العلاقة يمكن ملاحظتها عن تحليل مكونات لغة الأداء التشكيلى. كيف؟

نجدها ـ أولا ـ فى تصميم علاقات الأشكال داخل اللوحة، ففى لوحة «أمام المكبس» يقف العمال فى كتلة واحدة، تتقارب وتتلاحم وينتظمها شكل شبه هرمى، نجد قمته فى الجزء الأعلى المقوس من آلة الكبس، الذى يستكمل الشكل شبه الهرمى للأجساد ويصل خطيا بين الرءوس المتقاربة، وفى الآن نفسه يربط بينها وبين بقية خطوط الآلة. وفى لوحة «إلى المكبس» نلاحظ الامتداد الشكلى الذى تصنعه الآلة مع ذراع العامل، والتماثل الشكلى بين انفراج قاعدة الآلة وانفراج قدمى العامل، والتوازى الشكلى بين امتداد ظل العامل

ARCHIVE
https://Archivebeta.Sakhrit.com

وامتداد ظل الآلة. ونجد تلك العلاقة - ثانيا - فى التخفيف من الطابع المادى المباشر للأجهزة والمكان، بالتوازى مع التخفيف من الطابع الإنسانى المشخص للبشر. فالأجهزة عبر تقنيات الخط والتلوين والضوء والظل، تتخفف من صلابة تكوينها الهندسى البارد. والجدران والأرضيات عبر تقنيات اللون والضوء والظل والملمس، تتخفف من استوائها الهندسى وتعامد خطوطها، وتقابلها، وتكتسب شيئا من الحياة يقربها من عناصر الطبيعة: السماء الزرقاء والأرض الخضراء. وفى المقابل هناك التخفيف من الطابع الإنسانى المشخص للبشر: يبدو ذلك فى كُتلية الجسد الإنسانى. فهو كتلة شكلية واحدة، تمايزاتها الخطية الداخلية تكاد أن تغيب، وحدودها الخارجية لا تتسم بالتحديد الدقيق. وهو مساحة لونية واحدة، لا تتمايز داخليا إلا على مستوى الرأس والأيدى أحيانا، أو عبر مساحات الضوء والظل. والحاصل هو أن تلك العملية المتوازية، ينتج عنها إضفاء درجة من الإنسانية على المكان والآلات، فى مقابل درجة من الشيئية على البشر. ونجد تلك العلاقة - ثالثا - فى أسلوب إذابة الحدود بين الأشكال فى بعض المناطق، من خلال خلق مساحة لونية مشتركة تدمج بين الشكلين. فى لوحة «**أمام المكبس**» يندمج خط ظهر العامل الموجود على اليسار مع الآلة، كما يندمج أعلى الآلة فى الجزء الأيمن منها مع الحائط، وظهر العامل الموجود على اليمين مع الحائط، والعمال الثلاثة مع مساحة الأرضية.

ما هى علة وجود تلك العلاقة؟. إن لها بالتأكيد علتها التشكيلية البحتة، التى تنبثق من عناصر لغة الأداء التشكيلى وبمعزل عن أى شعور يسيطر على ذات الفنان. ولكن هذا لا يُفسر العلاقة إلا جزئيا، فهو إذن ليس العامل الرئيسى. يتكون العامل الرئيسى من وجهين: شعور إنسانى ووعى فكرى. شعور ينطلق من الألفة والمحبة تجاه البشر والآلات والمكان، محبة تصدرها حياة مشتركة ورفقة عمل وصحبة إنسانية. وفى لحظة التصوير تنعكس تلك العاطفة على الأداء، فتوجد بين عناصر اللوحة خالقة رابطة حميمة بينها.

يتكون البُعد الثانى من عنصرين، يتجه كل منهما وجهة مختلفة حاملا دلالة مغايرة. يُشكل العنصر الأول امتداداً للبُعد الأول، أو بالأدق امتداداً للمعنى الكامن فيه. العملُ فعل خلاق جوهره القوة والاقتدار، وهو أيضا فعل مُقدس يحمل داخله قوة المقدس أو ينطوى على الاقتراب الحميم منها. فى لوحة «**أمام المكبس**» نلاحظ قوة الأجسام التى تظهر فى كتلتها، ورسوخها واستقرارها كما يُظهره امتدادها فى الأرض. كما نلاحظ تلك الوقفة المنحنية التى تقترب من وضع الصلاة، والضوء الأبيض داخل قوس الآلة الحديدى، والذى يحيل الآلة إلى مزيج من المحراب والمذبح. والوان الجدران وتوزيع الظل والضوء فيها، والتى تخلق انطباعات بصرية قريبة من تلك التى تتولد عند مشاهدة جدران جامع أو كنيسة من الداخل. وهو بالضبط ما نجده فى اللوحة الأخرى. رسوخ جسد العامل والاندفاعة القوية التى تصنعها حركته. والضوء الأبيض الناصع المحيط برأسه، الذى يشبه هالة الضوء التى تحيط برأس القديس فى الأيقونات المسيحية القديمة.

ويتجه العنصر الثانى وجهة مناقضة لدلالة العنصر الأول. إذا كان العمل قوة خلاقة مقدسة، فهو أيضا قوة محاصرة مقيدة ومغتربة. فى لوحة «**أمام المكبس**» نلاحظ اللون الأزرق القاتم المسيطر على أجساد العمال، بالغموض الذى يوحى به ومشاعر الحزن التى يولدها. وطابع الإبهام المسيطر على تصوير العمال، فلا تفاصيل داخلية ولا تمايز لونيا للرأس عن الجسد، مما يضفى عليهم قدراً من الشيئية والاغتراب. وهناك قدر من العشاشة يتخلل كتلة أجساد العمال، فهى رغم رسوخها وقوتها تشوبها هشاشة خاصة عند الجوانب، مصدرها تأثير الملمس والانعكاس المرتعش للضوء والطابع غير المحدد لحدود الجسد الخارجية. والخلفية تحتوى على ظلال كثيفة، تأخذ الظلال فيها شكل الأقواس المتفاوتة الحجم والشكل والتماسك، والتى تهبط من أعلى اللوحة لتحيط بالعمال والآلة، فتضغط على الجميع، تحدهم وتحتويهم.

٢ - الحرية والقضبان : ١٩٧٧

فى عام ١٩٧٧ اعتقل الفنان فى سجن القلعة، وهناك خلف القضبان أنجز مجموعة من أجمل أعماله. هناك شىء جوهرى يجمع بين تلك اللوحات الجميلة، ومجموعة إنجى أفلاطون الشهيرة التى رسمتها فيما بين ١٩٥٩ و١٩٦٤ فى سجن القناطر. فكلاهما يُعبر عن إصرار الفنان السجين على هزيمة المكان، أى نفى السجن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بأسواره واسلاكه وقضبانه، وذلك عبر استدعاء قيم الحياة والحرية وزرعها فى قلب المكان الذى خُلق لكى يُحاصرها ويقتلها. وبالتأكيد هناك فوارق بين التجربتين. ترسم إنجى القضبان ومن خلف القضبان وداخل أسوار السجن ذاته تؤكد وجود الحرية، من خلال رسم الطبيعة والزهور والأشجار التى تقف مزهوة بحريتها، وأغصان الأشجار التى لا تكتفى بزهو الحرية حيث تقف، بل تمارسها باقتحام القضبان والأسلاك الشائكة لتتصل وتتواصل مع البشر. وترسم إنجى النساء فى الزنازين الضيقة خلف القضبان، ولكنها تستدعى الحرية للمكان عبر تلك الأيدى التى تمتد خارج القضبان وتلتف عليها وتلغيها. أما القصاص فيسعى للتعبير عن ذات القيمة، ولكن من خلال أسلوب مختلف. فما هى أبعاده؟.

ليس فى قلب هذه اللوحات أسوار تعلوها أسلاك شائكة، أو قضبان يقف خلفها المساجين، أو حراس يشهرون السلاح. أى تلك العناصر المشكلة لسمات السجن، والتى ترمز لمعناه: نفى الحرية الإنسانية. وتلك العناصر إن وجدت، تتواجد بشكل جزئى عابر وخافت، وتقع فى أطراف اللوحة وزواياها. لن نظرنا إلى لوحة «حارس العنبر» سنتصور للوهلة الأولى، أن الحارس هو الشخص الجالس فى المقدمة. ولكننا سنكتشف أن ملابسه مدنية وبلا سلاح، ويجلس مسترخيا تحت الشمس، فلا يمكن بالتالى أن يكون الحارس. لحظتها سندقق النظر بحثاً عن الحارس، لنكتشفه أعلى اللوحة خلف الجدران العلوية. مجرد مساحة سوداء صغيرة منزوية بلا ملامح، لا نكاد ندرك دلالتها إلا عندما نتعمد البحث عنها، وإلى جوارها سور من أسلاك شائكة يكاد يشبه حبل لنشر الغسيل.

وفى مقابل هذا الغياب لعناصر السجن الدالة، تبرز فى مساحة اللوحة عناصر أخرى. فلنحاول رصد تلك العناصر بتحليل اللوحة السابقة ولوحة «العنبر». جدران وأبواب وسلالم ونوافذ شبيهة بجدران وسلالم وأبواب البيوت، وأبواب متجاورة شبيهة بأبواب الغرف فى مبانى المعسكرات على شواطئ البحر والسماء صافية الزرقة، وشمس ساطعة لا تظهر فى مساحة السماء الجميلة، لكنها تتواجد فى كل مساحة اللوحة من خلال الضوء والظل. وأشخاص قلائل يجلسون أو يقفون بوداعة، يستمتعون بالشمس الدافئة ويتأملون المكان بصمت ودعة، وبجوار أحدهم قطة منزلية أليفة. وتصور تلك العناصر داخل تكوين يخلق الإحساس بقدر من السعة والانفراج، سواء من خلال اختيار المناطق ذات الباحات المتسعة والمكشوفة للسماء، أو الجدران العريضة التى تخترقها الأبواب من أسفل ومن فتحات الأبواب يتدفق الضوء الجميل، وتحدها السماء الزرقاء من أعلى إلا أن هذا التهميش لعناصر معينة والإبراز لعناصر أخرى، لا ينتج عنه الإسقاط الكامل لسمات السجن عن المكان. فالجدران عريضة ومرتفعة، تخترقها أبواب صغيرة ضيقة، وبجوارها يقف البشر صغار الحجم. وهذا المكان المتسع المكشوف للسماء، فى النهاية محاط بتلك الجدران العالية من جهاته الأربع. وتظهر الشمس كضوء وظل فى مساحة اللوحة، ولكن الجدران وما تفرضه على مدى البصر من حدود، تمنع الرسام من تسجيل الشمس ذاتها فى سماء المكان.

وينتج عن تلك العملية المزدوجة توليد دلالات جديدة داخل المكان. دلالات لا تنتمى إلى جوهره ووظيفته، بل إلى ذات الفنان فى علاقتها التناقضية بالمكان. فيكتسب المكان الكثير من الإنسانية، بعد أن كان جدراناً وقضباناً مخلوقه لنفى الإنسان. وبأنسنة المكان تبرز قيم الوجود والحرية والحياة، تتخلل ثنايا المكان الذى وجد لكى يصادرها ويقمعها، تشكله وتسيطر عليه لتحتويه كما يحتويها.

٣ ـ أناشيد للوطن : ١٩٧٨

فى الفترة الممتدة من أواخر الستينيات حتى أواخر السبعينيات، عاد القصاص مرة أخرى إلى موضوعه القديم: العمل والعمال. فرسم مجموعة من اللوحات سماها «حوار مع الصخر»، يمثلها هنا عملان: «بين الصخور» و«تحدٍ» وكلاهما مرسوم عام ١٩٧٨. ولكنها كانت عودة إلى موضوع قديم برؤية مختلفة وأسلوب آخر. كيف؟

ما هى عناصر الأختلاف فى أبعاد الرؤية؟. فى مجموعة ١٩٦٣ هناك عمل وعمال واقعيون، وهنا يتواجد العمال فى مزيج من الواقعية والرمزية. وفى مجموعة عمال الأهرام هناك مكان خاص ومغلق، وهنا مكان مفتوح فيه عمومية رمزية. فالسماء مفتوحة تحتل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلفية اللوحة، والأرض صخور حادة كأنها جبل وعر. وفى مجموعة ١٩٦٣ هناك علاقة وحدة عضوية، تربط بتآلف وتناغم بين البشر والآلات والمكان. وهنا تسود علاقة التناقض بين عناصر التكوين، تناقض أقرب كثيراً إلى الرمزية منه إلى التناقض الذى نستشعره فى مشاهد الواقع. فالصخور قاسية تتحدى البشر وتود أن تعرقلهم، وتضغط على ظهورهم تريد أن تحنيها وتهزمهم. وهم فى المقابل يتحدونها فيحملونها منتصبى القامة ويهوون عليها بقوة ويحطمونها.. وفى لوحات عمال الأهرام يتواجد العمال فى وضع إنسانى، فيهم مزيج من القوة والضعف والرسوخ والهشاشة والوجود والاغتراب. وهنا توجد أحادية فيختفى بعدا الضعف والاغتراب، ليبرز ويُسيطر بُعدا القوة والصلابة.

وعلة تلك التحولات فى مجال الرؤية، تداخل الموضوع الواقعى الخاص مع آخر رمزى عام. عمال يعملون فى قطع الصخور وأعمال البناء، يسورهم الفنان كما عرفهم وشاهدهم. لكنه أيضا يصورهم ليرمز بهم إلى وجود أعم فى إطار لحظة خاصة. الإنسان أو الأمة أو الجماهير الكادحة، فى لحظة تاريخية تهب فيها رياح المحن والأزمات وتتكاتف التحديات، لكنهم لا ينحنون ولا يتراجعون أمامها بل يتقدمون يواجهونها بقوة وعنفوان. ومن هنا يأتى الوجود المسيطر للبُعد الرمزى داخل اللوحة، والتعبير المباشر والأحادى عن الشعور الذى يُسيطر عليها، وبساطة التوتر والتناقض بين مكوناتها ومفرداتها. وينتج عن ذلك تراجع تقنيات الأداء التشكيلى أمام الموضوع، الذى يفرض نفسه ويسيطر على وعى الفنان وشعوره، فيجعل همه الأول إعلان الرؤية والموقف، وإيصال الرسالة إلى الآخرين، أو فى عبارة أخرى: التعبير ثم التشكيل.

٤ - المستنقع والغابة: ١٩٨٩

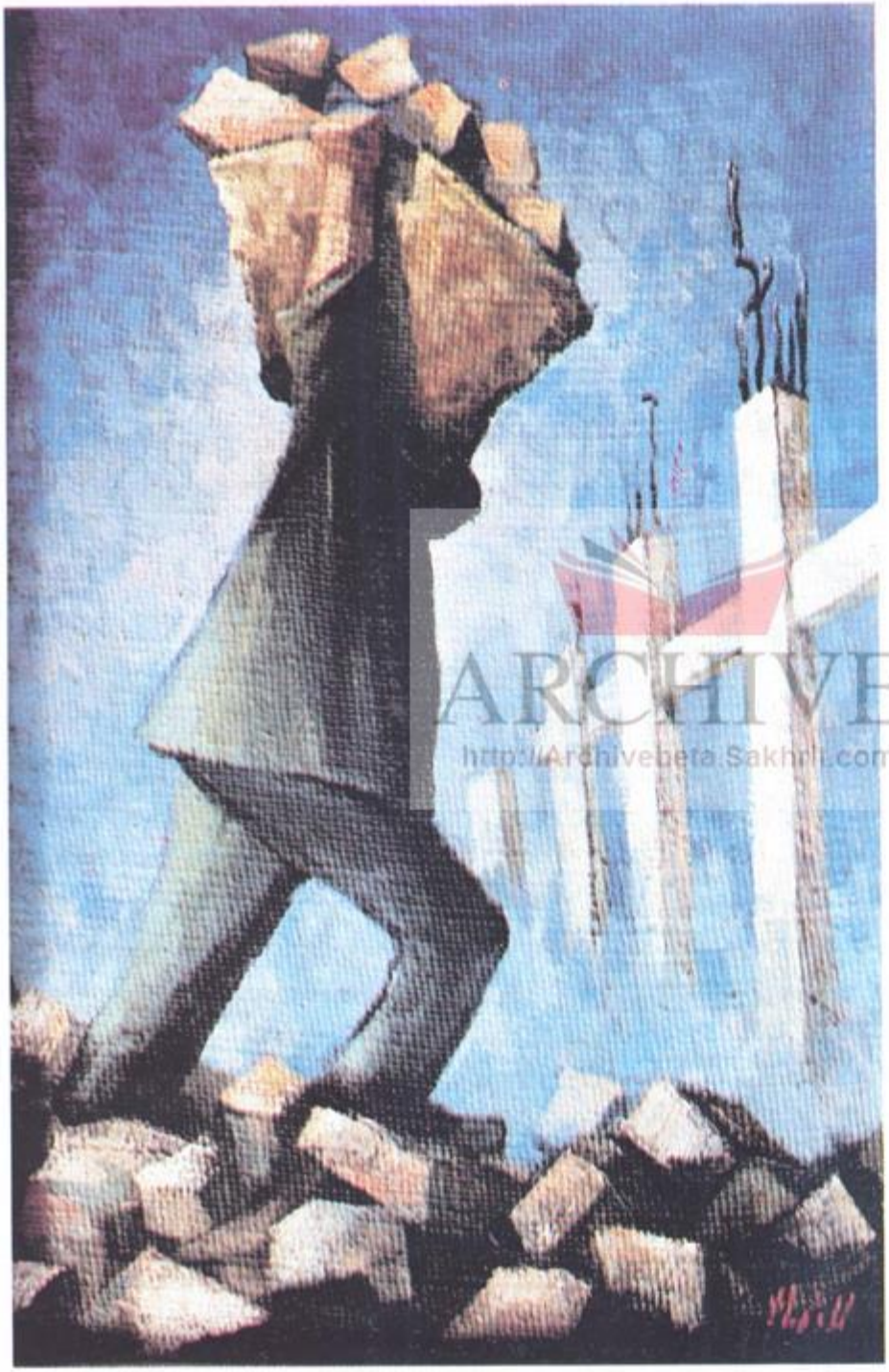
فى السنوات الأخيرة من الثمانينيات، رسم القصاص مجموعة لوحات سماها «**الغوص داخل بركان**»، وتمثلها هنا لوحتان: «**أحلام المستنقع**» و«**إيقاع إفريقى**» وكلاهما مرسوم عام ١٩٨٩.

وتمثل تلك المجموعة انعطافة مثيرة للدهشة والتأمل، فى مسيرته الطويلة منذ مطلع الخمسينيات. فالبشر العاملون والوجوه الإنسانية و الأماكن الواقعية والتكوينات السياسية والوطنية، تختفى من هذه اللوحات لتحل محلها تكوينات تجريدية وعناصر تنتمى لعالم الرمز والخيال. والحوار مع الواقع والولع بالتواصل مع البشر، يتراجع ليبرز فى الواجهة نوع من الحوار مع الذات. وبالتوازى مع ما سبق يتراجع الأسلوب الواقعى المتداخل مع نزعة تأثيرية، ليفسح المجال أمام آخر حديث يمزج بين عناصر سريالية وتكعيبية وأخرى تنتمى لمدارس أخرى حديثة.

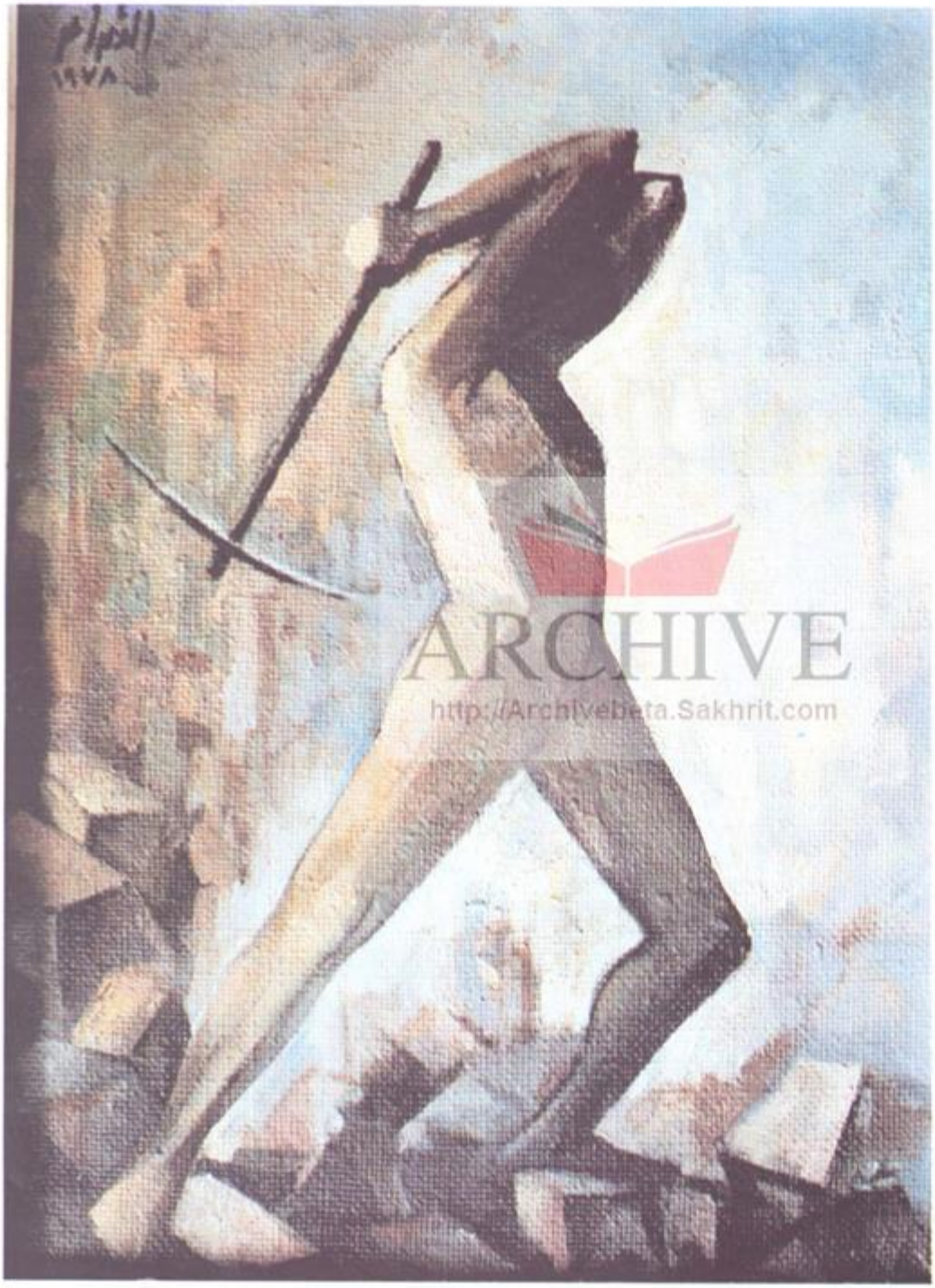
ولكن العالم القديم لا يختفى بالكامل. فهو موجود فى قلب تلك اللوحات، ولكنه وجود من نمط مغاير تماما. فهذا العالم هو نفسه موضوع تلك الأعمال، ولكن بعد أن أصابه التحلل واختلطت حدوده، وفقد المعانى والمعايير التى كانت تنظم وجوده. وما بروز الحداثة فى الأسلوب سوى المعادل التشكيلى لهذا التفسخ، الذى أصاب واقعاً اجتماعيا ووطنيا طالما تغنى به الفنان وسعى للتواصل معه. ففى مواجهة هذا الواقع الجديد لم يعد الأسلوب القديم صالحا للتعامل معه. كما أن الفنان نفسه أصابه قدر من الحيرة والاهتزاز وغياب اليقين، فكان عليه أن يبحث عن توجه أسلوبى جديد، يلائم وضعه الوجدانى الجديد بقدر ما يلائم تحولات الواقع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هنا يمكن أن نجد الصلة بين لوحات المرحلة ولوحات المرحلة السابقة: «**حوار مع الصخر**». فى المجموعة السابقة وفى مواجهة واقع مأزوم، هناك إصرار على إبراز قيمة المقاومة وإيمان عميق بقدرة الذات على المواجهة. هذا الواقع يتواجد أساسا خارج اللوحة، ولا يشير إلى وجوده سوى رمز الصخور، وفى المقابل يحتل الإنسان بعنفوانه مركز اللوحة. وفى هذه المجموعة نجد العلاقة العكسية. فلقد استمرت الريح تهب لتعصف بكل شىء، وفى مواجهتها تراجع الإنسان وقيم المقاومة والتجاوز، وهكذا يسيطر على سطح اللوحة مفردات تحمل دلالات الدمار والعنف والتفكك. ولكن تلك القيم الإيجابية لم تختف بالكامل، فهى لا تزال حية متواجدة ولكن بشكل جزئى، أشبه ما تكون بقوى منزوية فى جنبات عالم محطم. بقايا وجود يمكن أن تكون الخطوة السابقة مباشرة على لحظة الهزيمة الكاملة، أو المقدمة لمسيرة نهوض جديدة تعيد بناء ما دمرته الزلازل.

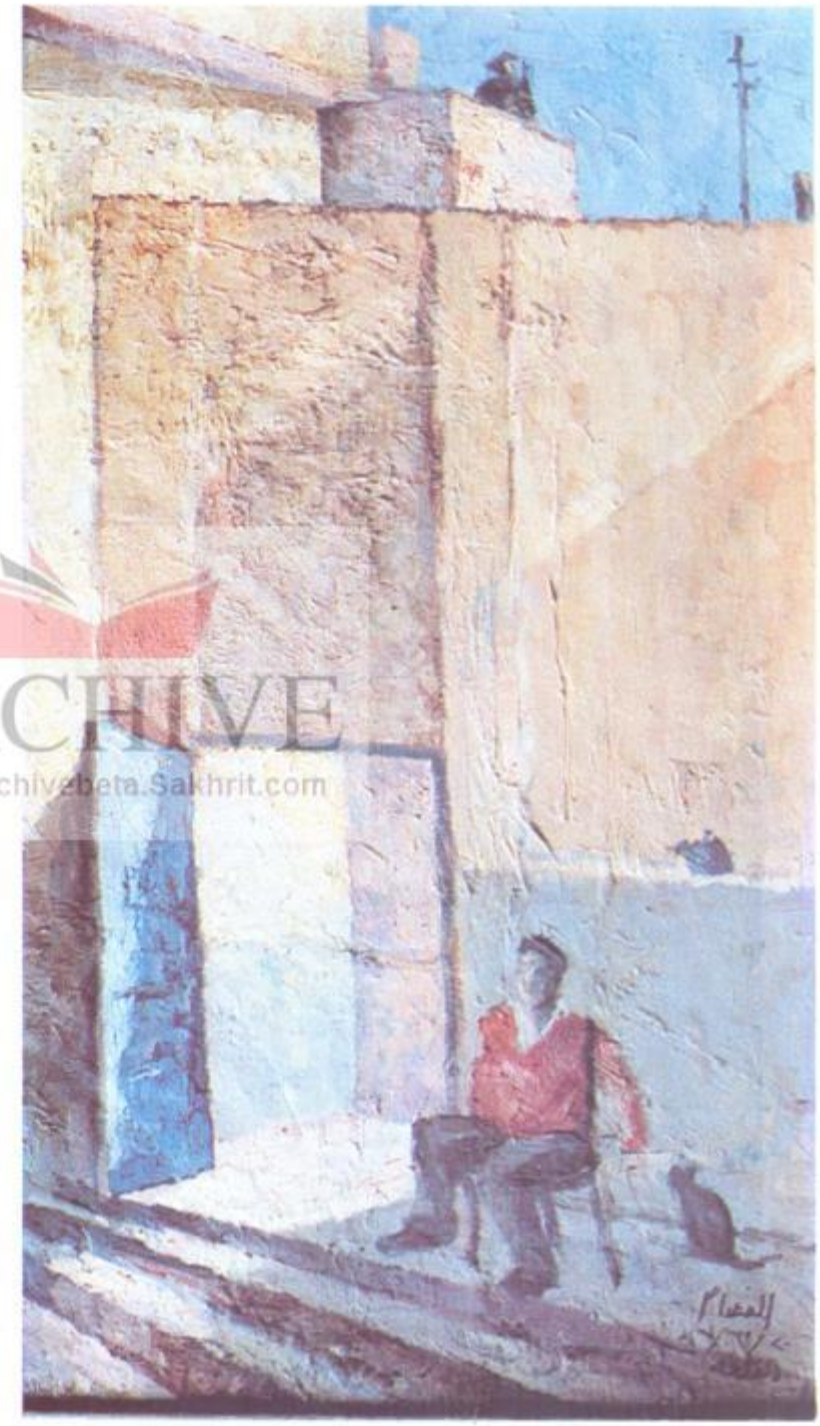


يبنى الصخور ١٩٧٨



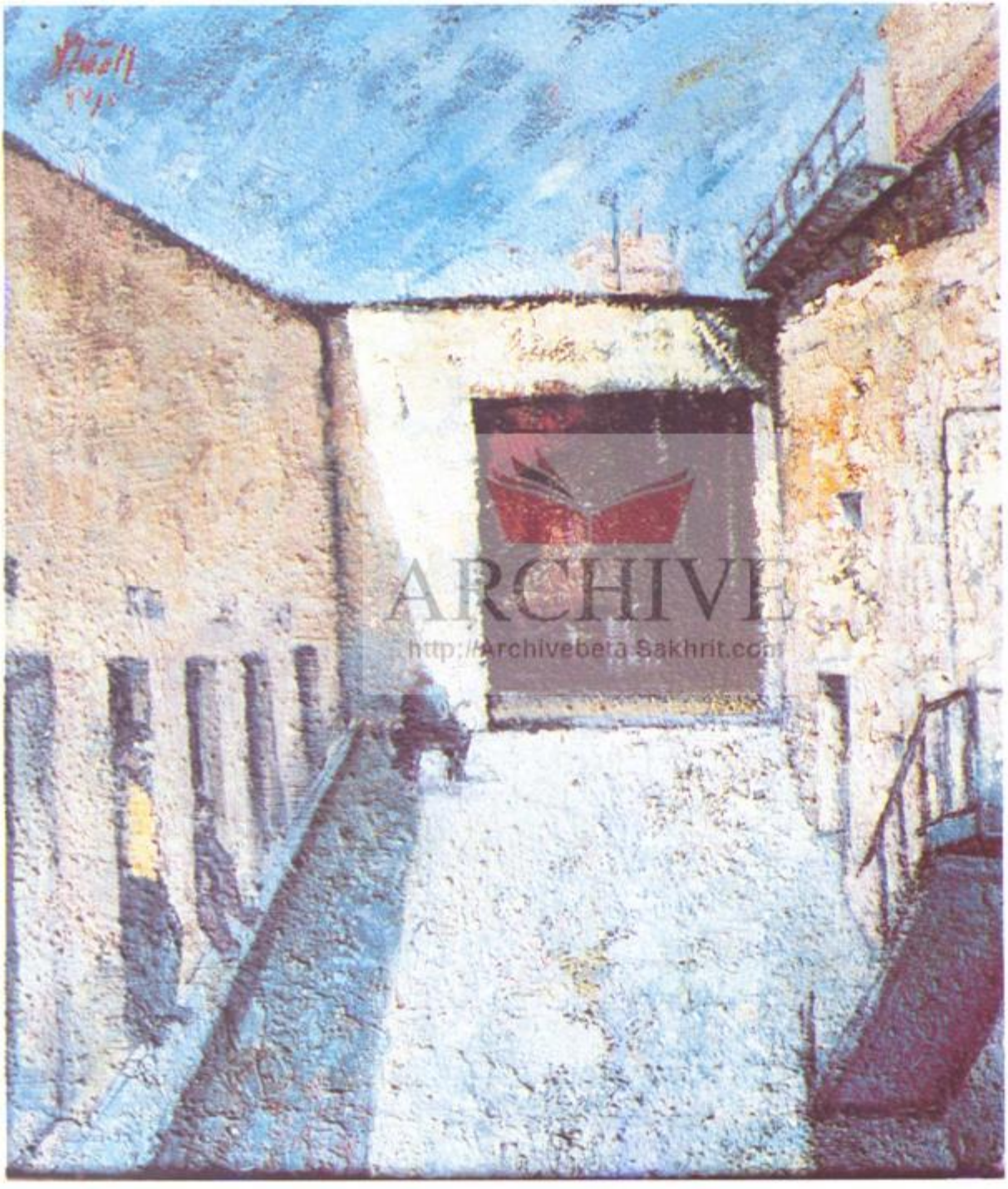
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحدى ١٩٧٨

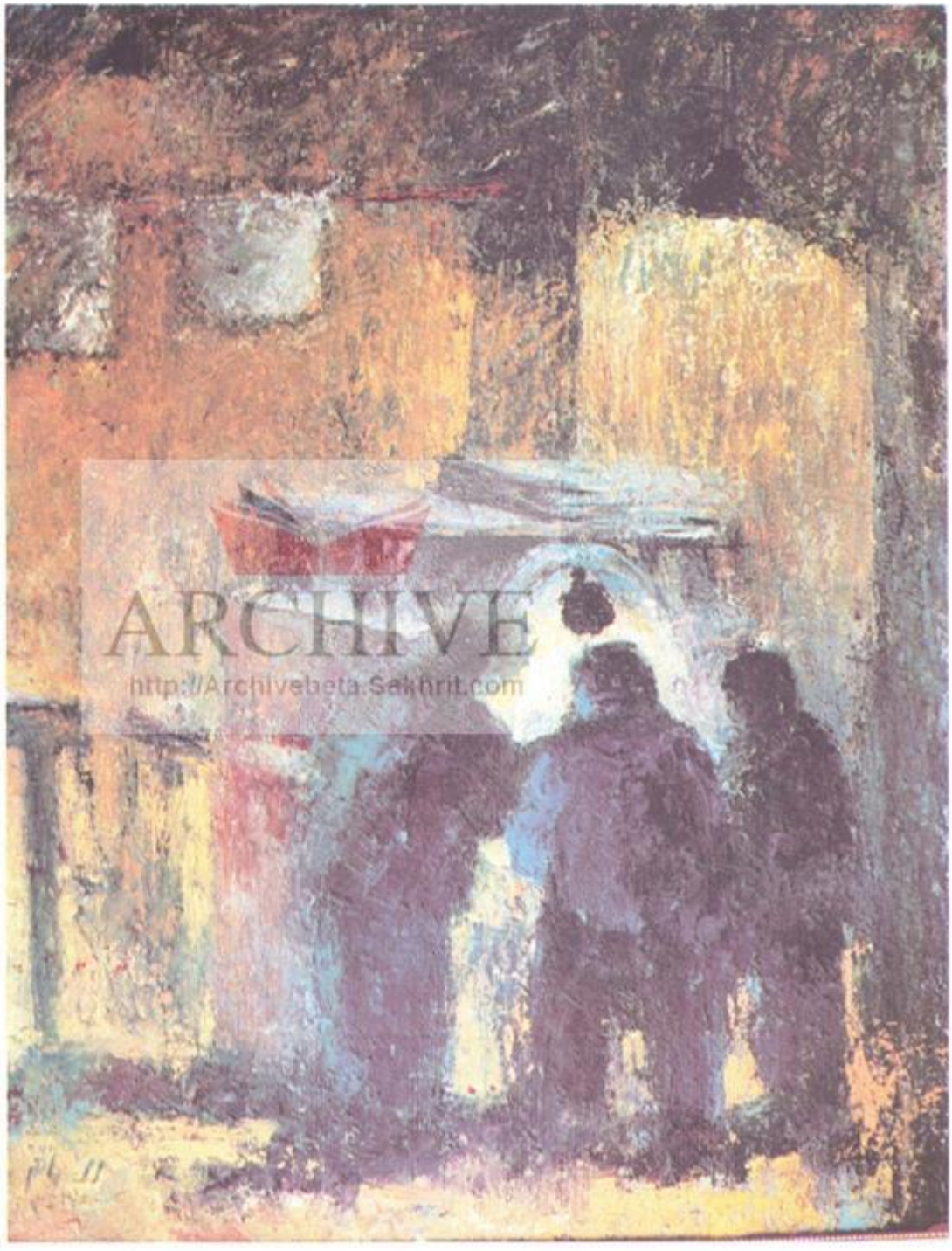


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

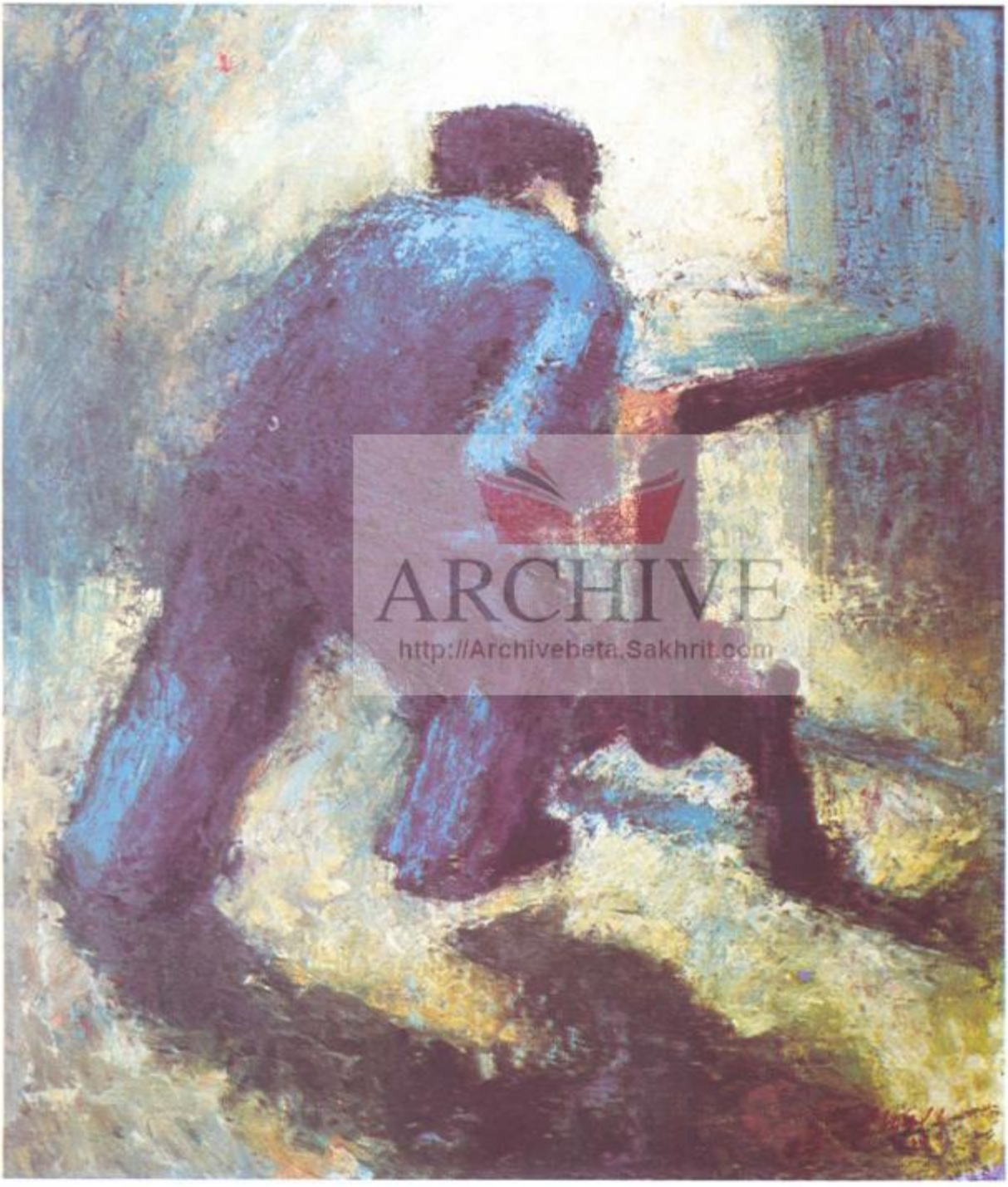
حارس العنبر ١٩٧٧



العنبر ١٩٧٧



العمال أمام المكبس



إلي المكبس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ايقاع أفريقى ١٩٨٩